





العدد الثامن — المجلد الأول

مايو ١٩٤٦

مطبعة جامعة فؤاد الأول
١٩٤٦

فهرس

القسم العربى :

القسم الأوروبى :

الشيخ سعدى الشيرازى

شعره العربى

للدكتور عبد الوهاب عزام بك

الشيخ شرف الدين السعدى الشيرازى أحد أئمة الشعر الفارسى وأفراد البيان الذين ذهبوا فيه كل مذهب وفاضت نفوسهم بالحكم والمواعظ ، ونزعوا إلى العدل والاحسان والرفق ، وضربوا الأمثال للملوك والرعايا فى تأدية الواجب وانتهاج الصراط السوى . وإن من مفاخر الإسلام أن تنشّىء آدابه أمثال السعدى من دعاة الأخلاق الفاضلة وهداة الحق والخير .

(١)

ولد فى شيراز حوالى سنة ستمائة من الهجرة فى أسرة من العلماء . ونشأ فى رعاية أمير كريم من أمراء فارس فى ذلك الحين ، هو سعد بن زنكى ، الذى تولى الملك سنة ٥٩٣ إلى أن توفى ٦٢٣ ، وقد انتسب الشاعر اليه فتسمى بالسعدى ، لقبٌ ذاع به شعره وشاع صيته .

وذهب السعدى شابا إلى بغداد يطلب العلم فتعلم فى المدرسة النظامية وتلقى عن كبار العلماء والصوفية منهم شهاب الدين السُّهروردى وابن الجوزى .

وطوّف الشاعر فى الآفاق ثلاثين عاما ؛ ذهب إلى الهند وافغانستان وتركستان والحجاز والشام ودخل آسيا الصغرى ويروى أنه دخل مصر .

وكان يسافر فى زى الدراويش ، ويلقى العلماء وأئمة التصوف ، ويخالط الناس جميعا فقراءهم، وعلماءهم وجهالهم ، وشرارهم وخيارهم .

ورأى من البلاد والعباد ، ومارس من أحداث الدهر وعرك من تجاربه ما جعله حكيما يصدر عن شهود وتجربة ، ويتكلم عن كل قبيل ، ويدخل فى كل فن .

نراه فى كتابيه الكلستان والبستان مرة حاجا يسير فى إحدى القوافل راجلا ، وأخرى معلما أحد بنى الامراء فى كشغر ، وتارة أسيرا فى أيدى الصليبين فى الشام ، وأخرى مختبئا فى معبد من معابد الهند يتعرف أسرار القوم ، وحينا معتكفا فى جامع بنى أمية فى دمشق ، وأخرى واعظا فى جامع بعلبك .

(٢)

ثم رجع إلى موطنه والبلاد الاسلامية فى ذعر واضطراب من غارات التتار وأمير شيراز إذ ذاك الاتابك أبو بكر بن سعد بن زنكى (ولى الملك سنة ٦٢٣ إلى سنة ٦٥٨) .

وقد استطاع أبو بكر بحسن السياسة أن يرد عادية التتار عن اقليم فارس فبقى حمى للاجئين وموئلا للفارين من هول القيامة التى أقامها التتار فى البلاد الاسلامية الشرقية .

وقد أشاد الشاعر بأمن فارس ويمن الأمير أبى بكر فى كثير من شعره . وآثر الشيخ اعتزال الناس والعكوف على العبادة والتأمل ، ونظم الشعر . وألف حينئذ كتابيه الخالدين الكلستان والبستان، والأول منثور يتخلله نظم ، والثانى منظوم كله . وفيهما من القصص والأمثال والحكم والدعوة إلى مكارم الأخلاق ما جعلهما عمدة المؤدبين والمتأدبين فى بلاد الفرس والترك وسائر البلاد الاسلامية الشرقية .

(٣)

وللشيخ السعدى شعر كثير منه الغزليات . وهى أقسام أربعة : الغزليات القديمة والطيبات والبدائع والخواتيم ، ومنه رباعيات وقصائد .

وله رسائل قصيرة فى المواعظ وبعض الأمور الدينية ، وفصول مجونية سماها الخبيثات ، وحكايات قصيرة تسمى المضحكات .

(٤)

وليس مقصدى فى هذا المقال تفصيل القول فى سيرة السعدى ولا الابانة عن مكانته فى الأدب والكشف عن نواحى الاجادة والابداع في شعره ونثره .

وإنما أخص شعره العربى بالبيان فى هذا المقال :

للسعدى زهاء عشرين قصيدة عربية فيها قريب من ثلاثمائة وخمسين بيتا .
وله شعر ملمَّع ، وهو فى اصطلاح أدباء الفرس شعر مختلف اللغة فيه شطر عربى وآخر فارسى مثلا ، أو بيت عربى وبيت فارسى . وهو كثير فى شعر الفرس والترك . والملمع من شعر السعدى زهاء مائتى بيت نصفها عربىّ .

وقبل أن نصف شعره العربى خالصه وملمعه أنبه إلى مكانة الشعر العربى فى بلاد الفرس منذ فتح المسلمون تلك البلاد ، وجمعتها الأخوة الاسلامية على اللغة العربية وآدابها . وهى كلمة موجزة شرحتها فى مقالات ومؤلفات . ولا تزال فى حاجة إلى الشرح والايضاح :

كانت بلاد الفرس منذ تم الاختلاط والامتزاج بين أهلها وبين العرب وعرفوا اللغة العربية وتأدبوا بالأدب العربى ، كانت موطنا رحباً للأدب العربى . وما زالت حتى يومنا هذا على اختلاف الأحوال ، وتقلب الغِيَر ، وعلى التفاوت الكبير بين حالها اليوم وحالها فى القرون الخالية ، وحالها قبل غارات التتار وبعدها .

وأقصر كلامى على الشعر لأضيق مجال القول هنا :

نشأت هذه البلاد شعراء نظموا الشعر العربى وحده ولم يؤثر عنهم شعر فارسى . ونشأت شعراء فى اللسانين . ونشأت شعراء بالفارسية لا ينظمون بالعربية

إلا الأشطر والأبيات تأتى فى ثنايا النظم الفارسى . وقلّ أن عرف شاعر فارسى كبير يعجز عن النظم بالعربية ، لشدة ما اختلطت اللغتان وامتزج الأدبان . وحسبك أن ترجع إلى يتيمة الدهر لترى مَن ذكر الثعالبى من شعراء إيران المعاصرين . ولم يكن الشعر العربى بعد الثعالبى أقل ذيوعاً فى إيران ومكانة . وقد أخرجت إيران فى القرنين الخامس والسادس شعراء بالعربية . وناهيك بأبى المظفر الأبيوردى الشاعر الأموى والأرّجانى الشاعر الانصارى . الأبيوردى شاعر لا يتأخر عن الصف الأول من شعراء العربيـة المتميزين وهو يسبقهم كلهم ، لا أستثنى منهم أحداً ، فى الاشادة بمـآثر العرب والابانة عن مفاخرهم والحنين إلى ديارهم والدعوة إلى الانتصاف لهم .

والأرجانى كذلك أحد المجيدين من شعراء العرب ، والمفنّين فى المعـانى والألفاظ والأوزان . ولا ينشىء هذين الشاعرين الكبيرين إلا موطن من مواطن الأدب العربى .

وإذا قرنّا إلى هذين ، الشاعرَ العربى الـكلبى أبا إسحاق الغزى — وقد نشأ فى بلاد العرب ولـكنه تركها إلى بلاد الفرس يمدح ملوك السلاجقة وغيرهم فى الأصقاع الشمالية الشرقية من الأقطار الاسلامية بقصائده العربية الرائعة — عرفنا أن بلاد الفرس كانت تجذب إليها شعراء العربية من بلاد العرب .

وها هو ذا الشيخ السعدى ينظم بالعربية فى القرن السابع الهجرى ، القرن الذى زلزلت فيه البلاد الاسلامية بغارات التتار زلزالا شديداً . وليس السعدى بدعاً فى النظم بالعربية فى ذلك العصر ولـكنه عرف الشعر الفارسى وذاع صيته فيه حتى عده بعض الأدباء أشعر شعراء إيران كلهم . فكسف شعره الفـارسى القصائد العربية التى نظمها . وصار طريفاً عجيباً أن نتحدث عن السعدى شاعراً بالعربية ، وكان حتما أن يشاد بمـا نظم بالعربية هذا الشاعر المفلق الذى تدوّى أقواله وأخباره فى أرجاء إيران منذ عاش فيها إلى يومنا هذا .

أطول قصائد السعدي وأعظمها خطراً قصيدة يصف فيها ما أصاب بغداد بأيدي التتار أولها :

حبست بجفنيّ المدامع لا تجري	فلما طغى الماء استطال على السكر
نسيم صَبا بغداد بعد خرابها	تمنيت لو كانت تمر على قبري

ومنها :

بكت جُدُر المستنصرية ندبة	على العلماء الراسخين ذوي الحِجر[1]
نوائب دهر ليتني مت قبلها	ولم أر عدوان السفيه على الحبر
وقفت بعبّادان أرقب دجلة	كمثل دم قان يسيل إلى البحر[2]
وفائض دمعي في مصيبة واسط	يزيد على مد البحيرة والجزر[3]
نجرت مياه العين فازددت حُرقة	كما احترقت جوف الدماميل بالفجر[4]
ولا تسألنيّ كيف قلبك والنوى	جراحةُ صدري لا تبيّن بالسبر
وهب أن دار الملك ترجع عامراً	ويغسل وجه العارفين من العفر
فأين بنو العباس مفتخر الورى	ذوو الخلق المرضى والغرر الزهر
غدا سمراً بين الأنام حديثهم	وذا سمر يدمى المسامع كالسمر
وفي الخبر المرويّ دين محمد	يعود غريباً مثل مبتدأ الأمر
أأغربَ من هذا يعود كما بدا	وسبي ديار السلم في بلد الكفر

(١) المستنصرية مدرسة بناها الخليفة المستنصر أوائل القرن السابع ، ولا تزال آثارها قائمة على دجلة اليوم .

(٢) عبادان قرية على شط العرب قرب اختلاطه بالخليج الفارسي

(٣) يريد بحيرة واسط .

(٤) الفجر من فجر الجرح اذا شقه .

فلا انحدرت بعد الخلائق دجلة | وحافاتها لا أعشبت ورق الخضر
لعمرك لو عاينت ليلة نفرهم | كأن العذارى فى الدجى شُهُب تسرى
وأن صباح الأسر يوم قيامة | على أم شعث تساق إلى الحشر
ومستصرخ يا للمروءة فانصروا | ومن ينصر العصفور بين يدى صقر ؟

ثم يأخذ السعدي فى مواعظ الدهر . ثم يمدح أبا بكر بن سعد الذى آمن إقليم فارس ، ثم يذكر شعره ، وإنما يعنى هنا شعره العربى ، فى قوله :

يبالغ فى الاحسان والعدل والتقى | مبالغة السعدىّ فى نكت الشعر
وما الشعر ؟ وأيم الله لست بمدّع | ولو كان عندى ما ببابل من سحر
هنالك نقادون علما وحكمة | ومنتخلو القول الجميل من الهُجر
جرت عبراتي فوق خدى كآبة | فأنشأت هذا فى قضية ما يجرى
ولو سبقتنى سادة جلّ قدرهم | وما حسنت منى مجاوزه القدر
ففى السمط ياقوت ولعل زجاجة | وإن كان لى ذنب يكفّر بالعذر
فحرقة قلبي هيجتنى لنشرها | كما فعلت نار المجامر بالعطر
سطرت ولولا غض عينى عن البكا | ترقرق دمعى حسرة فمحا سطرى
أحدّث أخباراً يضيق بها صدرى | وأحمل أوقاراً ينوء بها ظهرى

والشيخ في هذه الابيات يعتذر عن قول الشعر ، كأنه ليس من المبرزين فيه ، ويقول إنه أنشأ هذه القصيدة كما جرت دموعه ، وأن حرقة القلب نشرتها كما تنشر رائحة العطر بالنار . وإنما يعنى شعره العربى ولو كانت قصيدة فارسية ما جنح الشاعر إلى الاعتذار .

ويختم الشاعر القصيدة بهذين البيتين :

وربّ الحجى لا يطمئن بعيشه | فلا خير فى وصل يرادف بالهجر
سواء إذا ما متّ وانقطع المنى | أحرز تبن بعد موتك أم تبر

وكلمة التين (كاه) مألوفة فى الشعر الفارسى نقلها الشاعر إلى الشعر العربى غير مألوفة فيه .

ولا ريب أن هذه القصيدة لها قيمة تاريخية . فليس فيما بين أيدينا من الشعر العربى تسجيل هذه الكارثة ، كارثة استيلاء التتار على بغداد . وللشيخ السعدى قصيدة فارسية فى رثاء بغداد كذلك وهى أروع من هذه وأبلغ .

ومن شعره العربى هذا الغزل :

حدائق روضات النعيم وطيبها	تضيق على نفس يجور حبيبها
فياليت شعرى أىّ أرض ترحلوا	وبينى وبين الحى يسدّ أجوبها
ذكرت ليالى الوصل واشتاق باطنى	فيا حبذا تلك الليالى وطيبها
بقلبى هوى كالنمل يا صاح لم تزل	تقرص أحشائى ويخفى دبيبها
فلا تحسبنّ البعد يورث سلوة	فنار غرامى ليس يطفى لهيبها
وجلباب عهدى لا يرثّ جديده	وروضة حبى لا يجف رطيبها
سقى صيّب الوسمى غيطان أرضكم	وان لم يكن طوفان دمعى يشوبها
بكت مقلة السعدى إذ ذكر الحمى	وأطيب ما يبكى الديارَ غريبها

ويرى أن الشاعر هنا جرى على سنة شعراء الفرس فى ذكر اسم الشاعر فى آخر الغزل .

ومن غزله :

فاح نشر الحمى وهب النسيمُ	وترانى من فرط وجدى أهيمُ
ان ليل الوصال صبح مضىء	ونهار الفراق ليل بهيم
ووداع النزيل خطب جزيل	وفراق الأنيس داء أليم
فتن العابد بين صدر رخيم	آه لو كان فيه قلب رحيم
يا وحيد الجمال نفسى وحيد	يا عديم المثال قلبى عديم
سلوتى عنكم احتمال بعيد	وافتضاحى بكم ضلال قديم

إلى أن يقول :

كل من يدعى المحبة فيكم ثم يخشى الملام فهو مليم

ومن أبياته التى تذكّر بالشعر الفارسى :

عجبي بأنى لست شارب مُسكر وأظل من سُكر الهوى مخموراً

صرفاً محا عقلى وردّ قراءتى شعراً وغير مسجدى ماخورا

الماخور الحانة . والخروج من المسجد إلى الحانة معروف فى شعر الصوفية من الفرس .

ويقول :

طربت وبعدُ القولُ فى فم منشد سكرت وبعدُ الخمرُ فى يد ساكب

أيتلفنى نبل ولم أدر من رمى أيقتلنى سيف ولم أر ضاربى

فالطرب قبل أن ينشد الشعر ، والسكر قبل أن تسكب الخمر ، من المعانى المعروفة فى الشعر الفارسى .

وله من غزل آخر :

ذر حديثى وما علىّ من الشوق إذا لم تحط بذلك خُبرا

بت أستجهل الصحاب على الحب وأصبحت بالصبابة مُغرى

تركتنى محاجر العين أعدو هائما فى مهاجر البين قفرى

أنثر الدمع حين أنثر شعرى فأتم الحديث نظما ونثرا .

(٦)

الملمَّعات

كثيراً ما يجد قارئ الشعر الفارسى شعراً عربياً ، أو بيتاً فى أثناء منظومة فارسية ، ولكن السعدى أنشأ قصائد ملمعة كلها ، وجعل التلميع فى شطر بعد شطر ، أو بيت بعد آخر ، أو بيت بعد بيتين ، والتزم فى ملمعاته نظاماً مطرداً .



سعدى الشيرازى

فن التلميع فى الاشطار :

وقتها بك دم نيا سودى تم   قال مولاى لطرفى لا تنم
أسقيانى ودعانى أفتضح   عشق ومستورى نياميزدبهم
ما بمسكينى سلاح أنداختيم   لا تحلوا قتل من ألقى السلم
يا غريب الحسن رفقاً بالغريب   خون درويشان مريزاى محتشم

ويرى فى هذه الأبيات أن الشاعر لم يسوّ بين الأشطار الأولى فى اللغة ، بل جعل الأشطار الأولى من كل الأبيات مختلفة لا يتوالى منها اثنان فى لغة واحدة وكذلك الاشطار الثانية . فاذا بدأ بيتاً بشطر عربى بدأ الذى يليه بشطر فارسى ؛ وهكذا . فاذا نظرنا إلى الأشطار الأولى وحدها أو الأشطار الثانية وحدها وجدناها تتوالى ملمعة .

ومن التلميع بين بيت وآخر :

بپايان آمد اين دفتر حكايت همچنان باقى   بصد دفتر نشايد گفت وصف الحال مشتاقى
ألا من مبلغ عنى حبيبا معرضا عنى   أنى أفعل ما ترى أنى على عهدى وميثاقى

ومن ملمعات السعدى ما يسمى المثلثات . وهو أن يتوالى فى المنظومة بيت عربى وبيت فارسى وآخر بلغة أخرى ، وقد وقع هذا فى منظومة مزدوجة أى فى النظم الذى يسميه الفرس « المثنوى » أولها :

خليلى الهدى أنجز منه الصلح   ولكن من هداه الله أفلح

* * *

وشعر السعدى العربى صريحه وملمعه يفيد مؤرخ الأدب من جهات مختلفة : فدارس الأدب يتبين بقياس شعره العربى بشعره الفارسى كيف يختلف شعر الشاعر الواحد باختلاف اللغة التى ينظم بها ، بأنه فى إحدى اللغتين أمكن منه فى الأخرى وبأن لكل لغة عباراتها ومجازاتها وموضوعاتها الغالبة . فمن نظم فيها وجّهته خصائص اللغة ، وسنن أدبائها الوجهة المألوفة .

واختلاف شعر الشاعر الواحد من أجدى الوسائل إلى الفصل فى القضية التى ثار فيها الخلاف بين الأدباء : هل البلاغة فى المعانى أو الألفاظ ، فالمعانى فى نفس الشاعر ولكن بلاغته تتفاوت حين يعبر بلغة أخرى .

ومن الممتع فى هذا أن تجد المعنى القيّم يخرجه الشاعر فى لفظ بيّن ، ولكنه يأتى بلفظ لم يألفه أدباء اللغة فى هذا الموضع أو تخفى عليه دقيقة من دقائق البلاغة فيعرّف ما يستحق التنكير أو يقدم ما حقه التأخير فيضعف أثر الجملة فى النفس كأنما الجملة ألفاظها ومعانيها أنغام مؤلفة تؤثر فى العاطفة بانسجامها فإن وقع فيها اضطراب مّا ضعف تأثيرها . ويستطيع القارئ أن يأخذ على السعدى فى الأبيات التى أثبتها هنا مآخذ من هذا القبيل .

وفائدة أخرى لدارس الأدبين العربى والفارسى خاصة هى أن قائس شعر السعدى العربى بشعره الفارسى يجد أوزاناً تغلب فى الشعر الفارسي ، وهى عربية الأصل . ولكن الشاعر يتجنبها إذا نظم بالعربية لأنها ليست ذائعة فى العربية ذيوعها فى الفارسية ، أو يجد وزناً عربياً زاد الفرس فى تفعيلاته زيادة لم يعرفها العرب ، ولكن ناظم الشعر الملمع يسوي فيه بين الأبيات العربية والفارسية ، فيرى القارىء محاولة لاستعمال هذا الضرب فى اللغة العربية ، وربما يستحسنه ويستعمله .

وأمر آخر هو أن يراقب الناقد أحيانا تسرّب معانٍ فارسية غير مألوفة فى الأدب العربى ، إلى الأبيات العربية فتذكره بمواضعها من الشعر الفارسى ويشعر بحَيد الشاعر الفارسى عن معان مطروقة فى الفارسية حين ينظم بالعربية وهكذا .

ومن العجيب فى هذا الموضوع أنك تجد الكلمة العربية استعملت فى الفارسية واستُؤنست وحسنت فاذا نقلها الشاعر الفارسى إلى الشعر العربى لم تحسن لأن الشعر العربى لم يألفها فى هذا الموضع أو لم يستعملها قط .

وفي هذا بيان ما في الاستعمال من أثر في تقويم الألفاظ وفي صيانتها وابتذالها. ثم في اللغة الفارسية كثير من الألفاظ العربية . وقد لبثت اللغة العربية مددا للفارسية تمدها بألفاظها على مدى العصور منذ نشأت الفارسية الحديثة حتى عصرنا هذا . والكاتب الفارسي الذي لا يعرف العربية تستوى لديه الألفاظ الفارسية والألفاظ العربية المستعملة في لغته ، كلها عنده فارسية لا يميز بينها بل لا يعرف أحيانا ما الأصيل منها في لغته وما الدخيل فيها .

ولكن شاعرا متمكنا من العربيــة كالسعدى ينظم باللغتين بل يجمع بينهما في قصيدة واحدة وفي بيت واحد من قصيدة ، كيف يضع حدا واضحا بين الألفاظ العربية المستعملة في الفارسية وغير المستعملة ، والعربية مدد دائم للفارسية يأخذ منها الشعراء والكتاب ما يحتاجون اليه ؟ لا مراء أنه يعرف الألفاظ العربية التي ألفها في الفارسية والتي لم يألفها ولكن الحد بين اللغتين لا يكون عنده واضحا فاصلا وهو حرىّ أن يتناول ألفاظا عربية لم تشع في الفارسية قبله متعمدا أو غير متعمد . ولعل هذا الشاعر وأمثاله هم الذين أداموا استمداد الفارسية من العربية على مدى العصور .

فهذا بحث آخر طريف يشعر بالحاجة إليه ناقد الشعر السعدى وغيره من كبار الشعراء الذين يجيدون العربية .

* * *

وبعد . فالشرط الأول لهذه المباحث كلهـا أن يصحح شعر السعدى العربى ويضبط وينشر . وهو ، حيثما اطلعت عليه في مجموعة آثار السعدى التي تسمى الكليات ، محرف تحريفاً يقف بالقارىء في كل بيت ويعجزه عن متابعة القراءة في أكثر القصائد . لأن الناسخين والنـاشرين الذين أخرجوا الطبعات المختلفة للكليات لم يكونوا متمكنين من العربية أو لم يعرفوها فنقلوا القصائد العربية محرفين . وتوالى التحريف بتوالى النَّسْخ والطبع .

انظر إلى هذا المثال فى إحدى الطبعات :

كيف السبيل إلى الخيال برقده   والطرف ضد رحيل الأحبة ما عفا

وفى طبعة أخرى :

كيف تسيل إلى الخيال برفدة   والطرف صد رحيل الأحبة ما عفا

وينبغى أن يصحح هذا البيت على الوجه الآتى :

كيف السبيل إلى الخيال برقدة   والطرفُ مذ رحَل الأحبة ما غفا

تصحيح هذا الشعر عسير . ولكن لابد من احتمال كل عناء فى تصحيحه ونشره . فليس يسيراً علينا أن يبقى شعر السعدى محرفاً مشوهاً . ولعلى أنشره قريباً فى رسالة أجعلها ذيلا لهذه المجلة وتتمة لهذا البحث .

حول وحدة الفن فى عصور التاريخ المصرى

تحف إسلامية الطراز فى المتحف القبطى

للدكتور زكى محمد حسن

(١)

كانت مصر منذ العصور القديمة مهداً للفنون . وكان الفن فيها منذ البداية وثيق الصلة بالدين ، ولا غرو فقد نشأ الفن فى خدمة العقائد الدينية بين مختلف الجماعات الانسانية . وظل يعمل فى ركابها منذ فجر التاريخ إلى ما بعد عصر النهضة بقرن أو قرنين من الزمان . وحسبنا أن نذكر الأهرام والمعابد المصرية القديمة وقبور المصريين القدماء وما كانت تضمه من تماثيل وتحف ، وأن نشير إلى المعابد الاغريقية والرومانية والهندية وإلى الكنائس والكاتدرائيات فى العصور الوسطى وإلى الصور واللوحات الفنية التى كانت تزين تلك العمائر الدينية كلها .

فليس غريباً إذن أن يتطور الفن فى مصر بتطور الدين الذى يسود وادى النيل وأن يتأثر بما يطرأ على هذا الدين من تغيير . فنرى مثلا أن الفن الفرعونى القديم تأثر بالانقلاب الدينى الذى شهدته مصر فى عهد الملك أمنوفيس الرابع . وكان هذا الملك محباً للجدل الدينى ، وأراد أن يقضى على السلطان الواسع الذى حصل عليه كهنة الاله أمون، فحارب عبادة هذا الاله وقفل معابده وشتت كهنته وأمر بعبادة إله جديد ، هو « آتون » أو قرص الشمس . وغيّر اسمه الملكى من أمنوفيس أو أمنحتب إلى اخناتون وترك عاصمته طيبة واتخذ عاصمة جديدة أنشأها فى مصر الوسطى وسماها اخيتاتون، ومحلها الآن تل العمارنة . وقد ازدهر فى هذه العاصمة فن مصرى جديد كان — على سنة اخناتون فى دينه

الجديد — ينشد الحقيقة ، ويمتاز بميل الفنانين إلى جعل الصور أو التماثيل صورة صادقة طبيعية للأشخاص الذين تمثلهم ، ويثور على القيود والتقاليد الجامدة التى سادت الفن الفرعونى وقيدت نموه قبل ذلك العصر . بل حدث أن الفنين فى عصر اخناتون بالغوا فى الحرص على تقليد الطبيعة حتى كانت بعض الصور والتماثيل التى صنعوها تشبه الصور الكاريكاتورية فى العصر الحاضر .

ولكن الشعب المصرى القديم كان غير راض عن هذا الانقلاب الدينى ، فلما مات اخناتون رجع خلفاؤه إلى عبادة أمون وانتقلوا إلى طيبة وانقضى عصر تل العمارنة وعادت إلى الفن المصرى تقاليده القديمة .

ولما جاء عصر البطالسة سادت الروح الاغريقية فى المدن الكبرى ولو أن المصريين ظلوا على دينهم القديم ، فاحتفظ الفن الفرعونى بجوهره وصفاته . حقاً ان البطالسة أدخلوا فى وادى النيل كثيراً من الأساليب الفنية الاغريقية ولكن هذه الأساليب ظلت محتفظة بذاتيتها . وكانت محاولات المزج بين الفن المصرى القديم والفن الاغريقى قليلة ولم تصب قسطاً كبيراً من التوفيق . ولا غرابة فى ذلك فالبطالسة لم يفكروا جدياً فى أن يفرضوا على المصريين فناً جديداً ، فقد كانوا إغريقيين فى حياتهم الخاصة وظل الطابع الاغريقى يسود بلاطهم فى الاسكندرية ، وإن كانوا قد حاولوا التقرب إلى المصريين بتقليد فراعنتهم وبتعظيم آلهتهم الوطنية وتشييد ما هدمه الفرس أو تطرق إليه الخراب من المعابد القديمة ، مقلدين فى عمائرهم أساليب الطراز المصرى القديم فى العمارة والنحت والزخرفة ، كما تشهد بذلك معابد فيله وادفو ودندرة وإسنا وكوم امبو .

ثم استولى الرومان على مصر بعد وفاة كليو بطرة سنة ٣٠ ق . م ولكن أباطرتهم ظلوا نحو ثلاثة قرون يتخذون لأنفسهم في مصر أسماءً وألقابا مصرية ويعمرون المعابد المصرية القديمة .

على أن المسيحية لم تلبث أن أصبحت الدين الرسمى فى أنحاء الامبراطورية الرومانية على يد الامبراطور ثيودوسيوس الأكبر سنة ٣٧٨ . وكان لدخول المسيحية مصر أثر واضح فى تطور الفن المصرى ، فقد تحول هذا الفن تحولا كبيرا وكاد يقطع صلته بماضيه أو قطعها حقا . وكأن المصريين بعد اعتناق المسيحية كانوا يرون الأساليب الفنية المصرية القديمة وثيقة الصلة بالوثنية ، فانصرفوا عنها وأقبلوا على الأساليب الفنية التى شاهدوها عند القوم الذين ازدهرت بينهم المسيحية وحملوها إلى وادى النيل . وهكذا اكتسب الفن المصرى معظم عناصره الجديدة من فنون المسيحيين فى الشام ومن الأساليب الفنية الرومانية والبيزنطية . وصار للفن فى وادى النيل طابع مسيحى حتى عرف باسم الفن القبطى نسبة إلى القبط وهم المصريون المسيحيون ـ من كلمة Aiguptios ـ وازدهر هذا الفن القبطى فيما بين القرن الرابع والقرن السابع بعد الميلاد . وكان مدرسة إقليمية من الفن المسيحى الذى نشأ وترعرع فى الشرق الأدنى وعرف فى الدولة الرومانية الشرقية باسم الفن البيزنطى .

وكانت للفن القبطى منتجات لا تقل جودة عن منتجات المستعمرات البيزنطية الأخرى فى ذلك الحين ، ولكنه كان متأثرا بها إلى أبعد حد ، ولا سيما فى منتجات الفنون التطبيقية كالمنسوجات والتحف العاجية .

ثم كان الفتح العربى وغلب على مصر دين جديد وأفلح العرب فى تعريب وادى النيل ، وتطور الفن تبعا لذلك ومرت الأساليب الفنية فى القرنين السابع والثامن بعد الميلاد بفترة انتقال من الفن القبطى إلى الفن الاسلامى ، فقد قام هذا الفن الاخير فى أنحاء الدولة الاسلامية على أسس الفنون المحلية السائدة فيها ، ثم استطاع المسلمون أن يؤلفوا بين هذه الأسس وأن يطبعوها بطابعهم الخاص . وهكذا قام فى مصر منذ القرن الثامن الميلادى فن اسلامى بحت كان يتطور تطورا طبيعيا ويختلف باختلاف العصور والأسرات الحاكمة فى مصر الاسلامية .

وفى العصر الحديث تطورت مصر كما تطورت قبلها غيرها من الامم المتحضرة فأصبح الدين عقيدة وضعف تأثيره فى كثير من الظواهر الاجتماعية ، ثم زاد

اتصال مصر بالغرب وتأثرها بمدنيته وفقد المصريون كثيراً من الثقة بأنفسهم وبأساليبهم القومية فطغت على الوادى أساليب فنية مختلفة وأصبحت البلاد من الناحية الفنية ملتقى لتيارات مختلفة من الفنون .

* * *

وصفوة القول أن الفن المصرى تطور مع المذاهب الدينية التى سادت فى مصر، ولكن رجال الفن والصناعة فى عصور التاريخ المصرى هم المصريون أنفسهم وإن كانوا قد تأثروا فى كثير من الأحيان بأساليب بعض الأمم التى كانت تحمل اليهم المذاهب الدينية الجديدة ، كبيزنطة فى العصر القبطى ، أو التى كانت تشترك معهم فى هذه المذاهب كالعراق وإيران وتركيا فى العصر الاسلامى . وفى استطاعتنا إذن أن نقول بوجود فن مصرى فى العصر الفرعونى وفن مصرى فى العصر الاغريقى الرومانى وفن مصرى فى العصر المسيحى أو القبطى وفن مصري فى العصر الاسلامى .

ولكننا لا نطمئن إلى القول بأن هذه الفنون المصرية فى العصور المختلفة يمكن اعتبارها وحدة مستقلة قائمة بذاتها ولها مميزاتها وتحمل فى ثناياها أثر البيئة المصرية . ذلك أن الصلة تكاد تكون مفقودة بين الفن الفرعونى والفن القبطي . وأعلام الاختصاصين يقولون بأن الفن القبطى لم يستمد عناصره من الفن المصرى القديم وإنما أخذها جميعها عن الفنون الهللينستية وسائر الفنون المسيحية فى إقليم البحر الأبيض المتوسط[1] . أما الفن المصرى الاسلامى فقد أخذ بعض عناصره من الفن القبطى ، ولكننا لا نستطيع أن نعتبر الأساليب الفنية الاسلامية فى مصر تطوراً طبيعياً للاساليب الفنية القبطية . وقد يستطيع الذين يعنون بدراسة الأدب المصرى فى عصوره المختلفة أن يجدوا الصلات الوثيقة بين الآثار الأدبية فى مختلف عصور التاريخ المصري ، وقد يلمسون أثر البيئة المصرية فى كثير من تلك الآثار على الرغم من اختلاف لغاتها وعصورها ، ولكن المشتغلين بدراسة الفنون لا يستطيعون

---

(١) أنظر Etienne Drioton : Art Syrien et Art Copte فى مجلة جمعية الآثار القبطية بالقاهرة ، المجلد الثالث (١٩٣٧) ص ٣٠ وما بعدها .

الوصول إلى مثل هذه النتائج . فقد يجدون فى الآثار الفنية المصرية فى العصر الاسلامى بعض الموضوعات الزخرفية التى استعملها المصريون فى العصر الفرعونى أو فى العصر القبطى[1] . وقد يقولون بأن شكل المنبر فى المساجد منقول عن مثله فى الكنائس القبطية ، وقد يرون الشبه الكبير بين أشكال بعض الأوانى فى مختلف العصور التاريخية المصرية ، ولكن هذا كله لا يمكن أن يرقى إلى إقناعهم بوجود وحدة تامة فى الفنون التى ازدهرت فى أرض مصر منذ فجر التاريخ إلى العصر الحديث . ولا ريب فى أن هذا كله يرجع إلى ما كان للدين من أثر بالغ فى تطور الأساليب الفنية فى مصر ، وإلى أن الذين حملوا إلى مصر المسيحية ثم الاسلام كان لهم أكبر الأثر فى نشر أساليبهم الفنية الخاصة فيها ، أو فى الجمع بين أساليبها الفنية وأساليب سائر البلاد التى خضعت لسلطانهم .

(٢)

وإذا نحن سلمنا بما وصلنا إليه فى صدر هذا المقال ، ورأينا أن الفن فى عصور التاريخ المصرى ليس وحدة تطورت تطوراً طبيعياً ، وإنما هو طرز مستقلة بعضها عن بعض ، نقول إذا نحن سلمنا بذلك ، لم يكن بد من أن نقول بوجوب الفصل بين الآثار الفنية لكل عصر من العصور الرئيسية فى التاريخ المصرى . والحق أن الحكومة فطنت إلى ذلك منذ زمن بعيد ، فأنشأت المتحف المصرى فى القاهرة لآثار العصر الفرعونى . وأنشىء المتحف اليونانى الرومانى فى الاسكندرية لآثار العصر الاغريقى الرومانى ، والمتحف القبطى بمصر القديمة لآثار العصر المسيحى ، ودار الآثار العربية بالقاهرة لآثار العصر الاسلامى . ولكن الآثار المصرية ظلت موزعة بين هذه المتاحف توزيعاً غير دقيق ، إلى أن كانت السنين الأخيرة وتنبهت الهيآت المشرفة على المتاحف المختلفة إلى وجوب تسليم التحف التى لا تخص ميدانها إلى المتحف الذى يمثل العصر الذى تنسب إليه تلك التحف . وقام المتحف المصرى

---

(١) زكى محمد حسن : بعض التأثيرات القبطية في الفنون الاسلامية ، فى مجلة جمعية الآثار القبطية (المجلد الثالث ص ٨٣ — ١٠٤)

— على هذا الأساس — بتسليم مجموعته من الآثار المسيحية إلى المتحف القبطي. وكان المغفور له مرقص سميكة باشا ينقل إلى المتحف القبطي ماتعثر عليه إدارة حفظ الآثار العربية ودار الآثار العربية من تحف ترجع إلى العصر المسيحي. ومع ذلك فان دار الآثار العربية لا تزال تحتفظ بعدد قليل من التحف يمكن نسبتها إلى العصر القبطي أو إلى عصر الانتقال من الفن القبطي إلى الفن الاسلامي في القرنين السابع والثامن بعد الميلاد.

ولكن الأمر الذي يحتاج إلى حل سريع، وإلى وضع سياسة واضحة، إنما هو أمر المتحف القبطي. فقد كان هذا المتحف يجتاز قبل الحرب الأخيرة مرحلة الجمع والانشاء ولم تكن السلطات القائمة على إدارته تعنى بالتمييز بين التحف القبطية الطراز وسائر التحف التي عثر عليها في بيوت القبط أو في كنائسهم والتي تنتمي على رغم ذلك إلى الطراز الاسلامي. وهكذا نرى أن التحف التي يضمها هذا المتحف قسمان: الأول تحف تمثل الفن المصري فيما بين القرنين الرابع والسابع بعد الميلاد، ومعظم هذه التحف من المنسوجات والأحجار المنقوشة. ومجموعة المتحف القبطي في هذا الميدان تعتبر مجموعة فريدة لا يوجد مثلها في أي متحف آخر، أو في أي مجموعة من المجموعات الفنية الخاصة. أما القسم الثاني من التحف المعروضة في المتحف القبطي فقوامه تحف تدل أساليبها الصناعية وموضوعاتها الزخرفية على أنها من صناعة العصر الاسلامي، وأنها قد ترجع إلى العصر الفاطمي أو إلى عصر المماليك.

أجل، إن بعض هذه التحف قد رسمت عليها شارة الصليب، أو عثر عليها في كنيسة أو في قصر أسرة من الأسرات القبطية العريقة، أو هي نفسها إنجيل أو مخطوط قبطي أو أداة من أدوات العبادة المسيحية ولكن كل ذلك لا ينهض بأي حال من الأحوال دليلا على أنها قبطية الطراز، فهي من منتجات العصر الاسلامي، وأسلوبها الصناعي وزخارفها تشهد بصحة ذلك. وقد يكون صانعها مسيحياً أو يهودياً أو مسلماً، ولكن هذا الصانع مهما كان مذهبه الديني إنما كان

يعمل وفقاً للأساليب الفنية الاسلامية التى كانت لها السيادة فى ذلك العصر . ولعل خير وسيلة لشرح ما نقوله بشأنها أن نعرض لبعضها بشيء من الشرح المفصل .

ولنبدأ بتحفة عظيمة الشأن هى حجاب كان فى كنيسة الست بربارة بمصر القديمة قبل أن ينقل إلى المتحف القبطى . وحجاب الكنيسة حاجز خشبي كبير يفصل المذبح عن صحن الكنيسة ويقوم القسيس خلفه بتلاوة الطقوس الدينية . وتتجلى فى صناعة هذا الحجاب الطريقة التى اتبعها النجارون بمصر فى العصور الوسطى وهى الإكثار من اتخاذ المربعات أو المستطيلات الخشبية الصغيرة (أو الحشوات كما نسميها) ثم «تعشيقها» وذلك إقتصاداً فى الخشب ورغبة فى التخلص من تشقق الأجزاء الخشبية الكبيرة بسبب تقلب جو البلاد واختلاف الحرارة والبرودة . فطول هذا الحجاب ٦٨ر٢ متراً وارتفاعه ١٨ر٢ متراً ، ويتألف من خمس وأربعين حشوة ، فضلا عن دائرة العتبة العليا . وتمتاز هذه الحشوات بنقوشها البارزة التى تمثل مختلف الطيور والغزلان والحيوان المفترس ومناظر الصيد والقتال . ويدل أسلوب الحفر والنقش فى هذه الزخارف على أنها ترجع إلى القرن العاشر أو الحادى عشر حين ازدهرت الحضارة الفاطمية فى مصر بفضل ازدهار التجارة واستتباب الأمن ، وما ساد البلاد من رخاء مادى وتسامح دينى ، وما نالته من استقلال سياسى ، وما كان يشعر به الخلفاء من الرغبة فى إعلان مجدهم واظهار أبهتهم ومنافسة غيرهم من الخلفاء والسلاطين والأمراء فى ديار الاسلام وغيرها من الأقاليم المتحضرة فى ذلك الوقت .

ونرى فى وسط هـذا الحجاب باباً من مصراعين يعلوهما من اليمين واليسار ركنان (اللوحة ١ الشكل رقم ١) وفى كل مصراع أربع حشوات مستطيلة وعمودية بينما نجد بقية الحشوات مركبة على جانبي هذا الباب فى تناظر وتقابل تامين . وقوام الزخرفة فى هذه الحشوات رسوم آدمية أو حيوانية تقوم على أرضية من فروع ورسوم نباتية دقيقة . أما الركنان فى أعلى الباب (اللوحة ٢ الشكل رقم ٢) ففى وسط كل منهما دائرة تضم رسم فارس يصطاد بالباز وفوق رأسه عمامة وعلى قبضة يده طائر جارح على استعداد للانطلاق . ومثل هذا الرسم مألوف فى زخرفة كثير من

التحف الخزفية والخشبية من العصر الفاطمى . وفى حشوات هذا الحجاب رسوم صيادين آخرين ومع كل منهم الباز الذى يصطاد به والطائر الذى اصطاده . وفى الجزء السفلى من بعض الحشوات رسم إناء تخرج منه الفروع النباتية الملتوية . ومن الرسوم التى نراها محفورة فى بعض الحشوات الأخرى رسم صراع بين أسد وانسان ورسم أسد يهجم على غزال ليفترسه (اللوحة ٣ الشكل رقم ٣) أو رسم موسيقيين يعزفان على العود وحولهما أشخاص يرقصون رقصاً توقيعياً (اللوحة ٣ الشكل رقم ٤) أو رسم فارس يهجم عليه من خلفه عدو له فيدافع عن نفسه بترس وسيف صغير ويهجم على الفارس من الأمام حيوان مفترس ولكن رجلا آخر يطعن الحيوان ليحوله عن قصده (اللوحة ٤ الشكل رقم ٥) . أما الحشوة الوسطى فوق باب الحجاب ، ففيها رسم إناء للزهر تخرج منها فروع نباتية تنثنى وتؤلف زخارف عربية جميلة ويحف بالاناء طاووسان مرسومان بدقة وفى انسجام تام مع الزخارف النباتية (اللوحة ٤ الشكل رقم ٦) .

وصفوة القول إن زخارف هذه التحفة الخشبية لاتختلف عن الزخارف الفاطمية التى نعرفها ولا سيما على التحف الخشبية والخزفية وفى زخارف جامع الحاكم والجامع الأزهر فضلا عن أنها تكاد تخلو من أى صليب ظاهر أو شىء آخر يشير إلى انها قبطية ، فان الصانع لم يضع إلا صليبين صغيرين فى إحدى هذه الحشوات (اللوحة ٥ الشكل رقم ٧) .

وفى المتحف القبطى لوح مستطيل من الخشب عليه رسوم بارزة تمثل فيلا وجملين وطائرين ورجلا يسحب حصاناً أو بغلا . (اللوحة ٥ الشكل رقم ٨) وطول هذه القطعة متر وعرضها عشرون سنتيمتراً . وقد حصل عليها المتحف القبطى من دير البنات بمصر القديمة . وفى هذا المتحف لوح آخر من الطراز نفسه عليه رسوم بارزة تمثل خمسة أشخاص فى مناظر طرب أو العاب رياضية . والواقع أن هاتين القطعتين تتبعان مجموعة فريدة من التحف الخشبية الفاطمية محفوظة فى دار الآثار

العربية ومتحف فكتوريا والبرت بلندن[1]. وتتألف هذه المجموعة من ألواح أو أجزاء من ألواح خشبية عثر عليها فى ضريح السلطان الناصر محمد بن قلاوون وفى مارستان قلاوون عام ١٩١١ والأعوام التى تلته . وكانت هذه الألواح مستخدمة فى تغطية الأفريز العلوى بالجدران . وأكبر الظن أنها كانت فى القصر الغربى الفاطمى . وهو القصر الذى بناه الخليفة العزيز بالله الفاطمى ، وأقيم على أنقاضه بعد ذلك مارستان قلاوون . وكان مألوفاً فى ذلك الوقت أن تستخدم فى الأبنية الجديدة بعض أجزاء الأبنية القديمة وأخشابها . والمحتمل أن اللوحين المحفوظين فى المتحف القبطى كانا أيضاً فى القصر الفاطمى الغربى وحصل عليهما دير البنات بعد خراب القصر المذكور .

ومن التحف الخشبية النفيسة فى المتحف القبطي باب خزانة كتب فى كرسى للقراءة (منجلية ، من كلمة قبطية ، بمعنى كرسى الانجيل) . ويتألف هذا الباب من حشوات خشبية مطعمة بزخارف من العاج . ويرجع إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر بعد الميلاد ، وتظهر فيه أيضاً الأساليب الفنية التى أقبل عليها الفنيون فى العصر الاسلامى ، والتى تشهد بحبهم للأشكال الهندسية ورغبتهم فى الاقتصاد فى الخشب ، والتى نجحوا بها فى التخلص من تشقق المساحات الخشبية الكبيرة . وتمتاز النقوش العاجية فى الحشوات بالدقة والابداع . وفى وسط الباب نجمة ، فيها بعض ترميم وإصلاح ، وقوام زخرفها رسم أسد يفترس ثوراً (اللوحة ٦ الشكل رقم ٩) والمعروف أن مثل هذا الموضوع الزخرفى قديم فى فنون الشرق الأدنى . وقد أقبل عليه الفنيون المسلمون فكثرت فى زخارف آثارهم الفنية رسوم الحيوان أو الطير الجارح ينقض على فريسته .

وفى الحق أن قسم الأخشاب بالمتحف القبطى يضم عدداً كبيراً من الأبواب والألواح والخزانات وسائر التحف التى ترجع إلى عصر المماليك ، كما يظهر تماماً

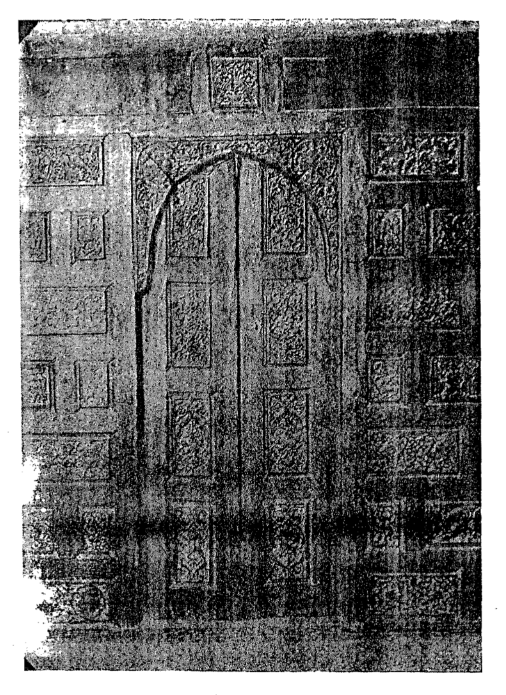
(١) راجع كتابنا « كنوز الفاطميين » ص ٢٠٩ — ٢١٤

من الحشوات التى تتألف منها ومن زخارفها الهندسية بوجه عام ، فضلا عن تطور الزخارف النباتية فى الحشوات ، وما إلى ذلك من المميزات الفنية التى تقطع بنسبة هـذه التحف إلى عصر المماليك وبأنها من آثار الفن الاسـلامى بعد أن تطور وازدهر وبعدت الشقة بينه وبين الفن القبطى . ولا شك عندى فى أن عرض هذه التحف الاسـلامية الطراز إلى جانب الأخشاب القبطية الصحيحة لا يساعد على تفهم مميزات الفن القبطى الصحيح .

وإذا نحن تركنا قسم الأخشاب فى المتحف القبطى إلى قسم المخطوطات والتصوير وسائر فنون الـكتاب ، رأينا بعض آثار فنية لا تمت إلى الفن القبطى نفسه بشىء ، وإن كانت الصلة وثيقة بينها وبين الدين المسيحى . والمعروف أن الـكتب الدينية القبطية كانت تـكتب فى القرون الأولى بعد الفتح العربى باللغة القبطية ، ثم أصبحت الـكتابة فى صفحاتهـا فى نهرين : عربى وقبطى ، إلى أن كان عصر المماليك ، وعمت كتابتها باللغة العربية وصار الانجيل يكتب فى مخطوطات ثمينة بالأسـلوب الذى كانت تـكتب به المصاحف وأصبحت بعض صفحاته ورؤوس موضوعاته تزين بالرسـوم المذهبة ، كما كانت تزين الصفحات الأولى والأخيرة وفواصل السور فى المصاحف .

وتبدو الأساليب الاسـلامية واضحة فى مخطوط من كتاب الرسائل وأعمال الرسل جاء فى آخره : « اهتم به أبو شاكر ابن الراهب كتبه غبريال الراهب فى طوبه سنة ٩٦٦ للشهداء الموافق ٦٤٩ هجرية » (١٢٥٠ ميلادية) . وفى هذا المخطوط صور تمثل بعض الموضوعات الدينية المسيحية ، وفى أول كل رسالة منه رسوم مذهبة إسلامية الطراز . ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل أربعة من آباء الـكنيسة وهم يعقوب وبطرس ويوحنا ويهوذا (اللوحة ٧ الشكل رقم ١٠) ومع أن الرسوم الآدمية فى هذه الصورة متأثرة إلى حد كبير بالرسوم البيزنطية ، إلا أن الزخارف النباتية فى القسم العلوى من الصورة فضلا عن أسلوبهـا الفنى العام ،

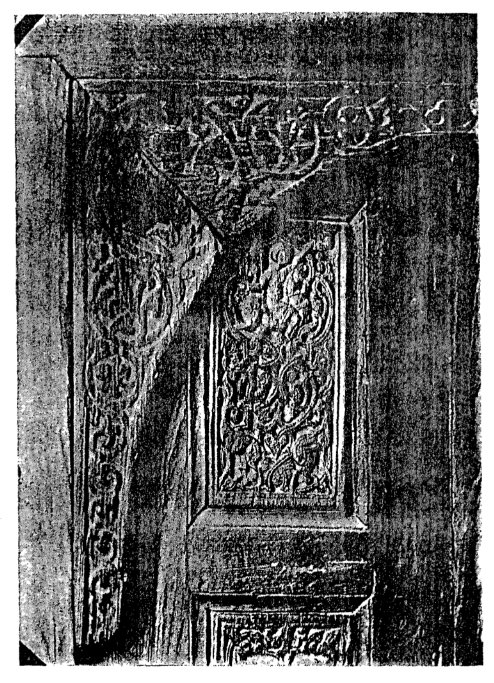
[اللوحة ١]



(الشكل رقم ١)

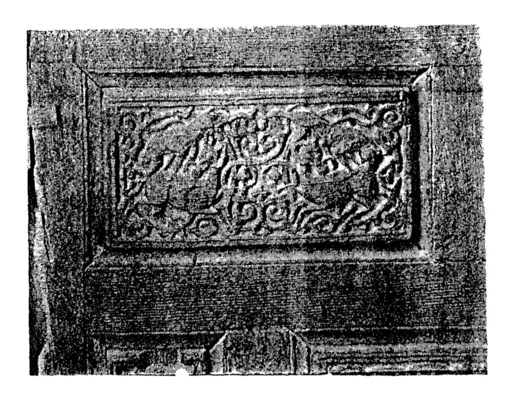
حجاب كنيسة الست بربارة ، بالمتحف القبطى ، من العصر الفاطمى

[اللوحة ٢]

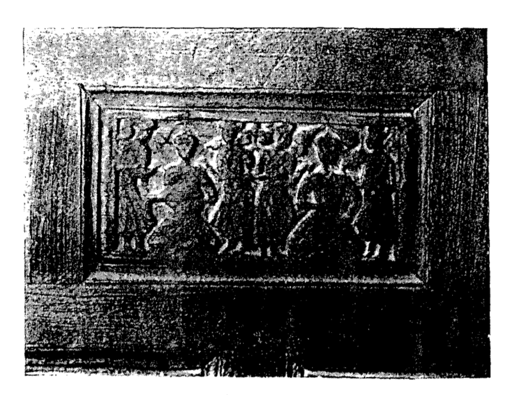


(الشكل رقم ٢)

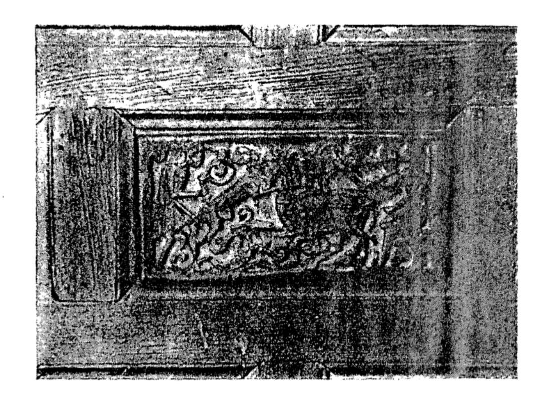
ركن علوى من الباب فى حجاب كنيسة الست بربارة



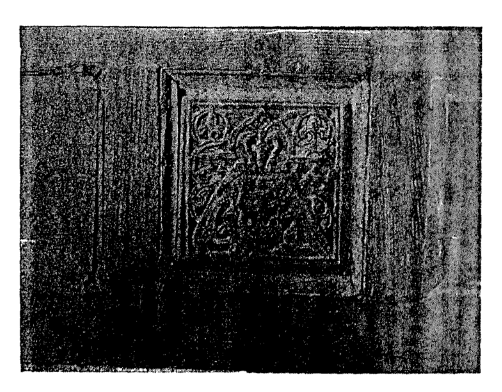
(الشكل رقم ٣)
حشوة فى حجاب كنيسة الست بربارة



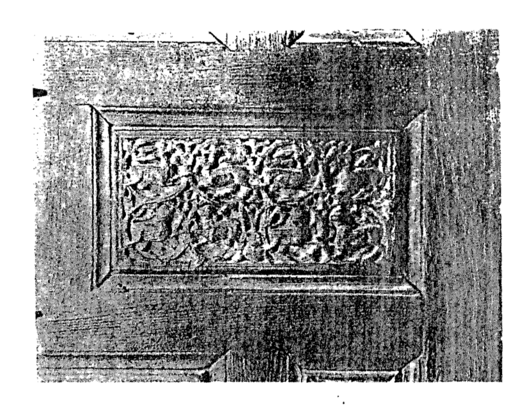
(الشكل رقم ٤)
حشوة فى حجاب كنيسة الست بربارة



(الشكل رقم ٥)
حشوة فى حجاب كنيسة الست بربارة

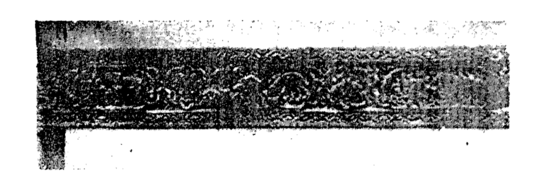


(الشكل رقم ٦)
حشوة فى حجاب كنيسة الست بربارة



(الشكل رقم ٧)

حشوة فى حجاب كنيسة الست بربارة



(الشكل رقم ٨)

لوح من الخشب ذى الزخارف المحفورة . يرجع إلى العصر الفاطمى
فى القرن الحادى عشر الميلادى

[كليشيه المتحف القبطى]



(الشكل رقم ٩)
باب خزانة كتب خشبية ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى

[كليشيه المتحف القبطى]

كل ذلك يجعلها من الناحية الفنية مثالا من آثار مدرسة التصوير التي ازدهرت في الشرق الاسلامي في القرن الثالث عشر الميلادي والتي كان مركزها الرئيسي في مدينة بغداد.

وفي المتحف القبطي مخطوط من إنجيل بالقبطية تم نسخه سنة ١٢٧٢ ميلادية وفيه صفحات من رسوم هندسية مذهبة (اللوحة ٨ الشكل رقم ١١) وهي اسلامية الطراز كلها وتشبه الى حد كبير زخارف مصحف محفوظ في دار الكتب المصرية (اللوحة ٩ الشكل رقم ١٢) كتب سنة ٧١٣هـ (١٣١٣م) بمدينة همذان للسلطان الجايتو خدا بنده ، ويمتاز بما فيه من رسوم هندسية مختلفة من نجوم على أضرب شتى ومن مثمنات ودوائر متشابكة وغير ذلك من الأشكال المملوءة برسوم النبات والأرابسك[1] .

ومن المخطوطات النفيسة المملوكية الطراز في المتحف القبطي مخطوط من الانجيل نسخ في دمشق سنة ١٣٣٤ ميلادية وفي أوله صفحتان عليهما رسوم هندسية ونباتية مذهبة وفيهما بالخط الكوفي عبارة : « الانجيل الطاهر والمصباح الزاهر ينبوع الحياة وسفينة النجاة » (اللوحة ١٠ الشكل رقم ١٣) . وزخارف هذه الصفحات المذهبة لا تختلف في أسلوبها الفني عن زخارف الصفحات المذهبة في المصاحف المملوكية التي نجد منها في معرض دار الكتب المصرية عدداً وافراً . ومن الطريف في الانجيل الذي نحن بصدده أن شارة الصليب اتخذت عنصراً زخرفياً في الرسوم المذهبة ، ولكنها مع ذلك لم تخرج الصفحة المذهبة عن الطراز الاسلامي البحت . والحق ان الأسلوب الفني الاسلامي لا يبدو في أول المخطوط فحسب ، بل إنه ظاهر في سائر صفحاته ولا سيا في فواصل الآيات وفي الجدائل والرسوم النباتية والزخارف الهندسية المتشابكة التي يتألف منها إطار الصفحات أيضاً (اللوحة ١١ الشكل رقم ١٤).

أما التحف المعدنية في المتحف القبطي فان كثيراً منها يرجع إلى العصر الاسلامي ، ولكن معظمها لا يمثل الآثار الفنية الطيبة من هذا العصر ، بل يتألف

(١) راجع كتابنا « الفنون الايرانية في العصر الاسلامي » ص ٧٠ — ٧١

من صينيات ومباخر وصحون وشماعد وأباريق وقناديل تدل زخارفها على أنها صنعت في عصور متأخرة ، حتى أن بعضها لا يزيد عمره على عشرات السنين . وعندي أن مهمة القائمين على المتحف في ترتيب هذا القسم من معروضاته ستكون شاقة لوجوب البت في مصير بعض هذه التحف التي لا نجد لها قيمة فنية تستحق الذكر والتي نجد مثلها عند تجار العاديات الرخيصة في خان الخليلي . والحق أن التحف المعدنية الاسلامية الثمينة نادرة في مجموعة المتحف القبطي .

والتحف الخزفية والزجاجية في المتحف القبطي يرجع الجزء الأكبر منها إلى العصر الاسلامي ولا يختلف عن سائر الخزف أو الزجاج الاسلامي في أسلوبه الصناعي أو في زخارفه ، اللهم إلا إذا ذكرنا اتخاذ شارة الصليب عنصراً زخرفيا أو رنكا لصاحب الاناء [1] .

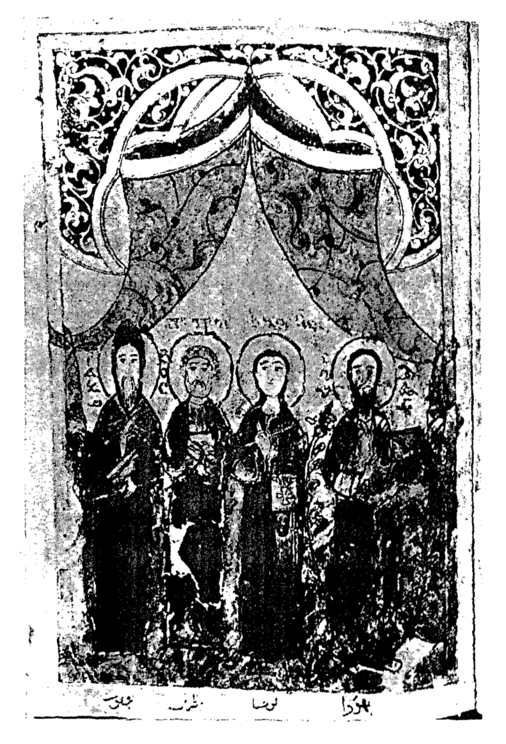
* * *

وصفوة القول إن من حق الأساليب الفنية القبطية أن تكون لها السيادة في المتحف القبطي الذي قصد به أن تعرض عرضاً صحيحاً يشرح مميزاتها ، وأن من الاجحاف والخطأ الفني أن تعرض التحف القبطية مع تحف ترجع الى الطراز الاسلامي وليس المتحف القبطي مكان عرضها . وعندنا أن هذا الخلط لا يفسح المجال لعرض التحف القبطيـة عرضاً فنيا صحيحاً ، ولتركيز الاهتمام بها والعمل على تعريف الناس بمميزاتها . والحق أننا نود أن نصـل في متاحفنا ومعارضنا إلى ما وصل اليه الغربيون من أساليب العرض ، فلا نـكدس التحف في القاعات وعلى الجدران حتى يطغى كل منها على الآخر ، كما تطغى مجموعات الصور والتحف على الجدران ، أو في قاعات البيوت الشرقية ، لأننا لا نفطن مثلا إلى أن الاقتصاد في عدد الصور أو التحف التي تعرض في مكان واحد يساعد على بيان مميزاتهـا ولفت النظر إلى شأنها .

---

(1) راجع تعليقاتنا في كتاب « التصوير عند العرب » ص ١٧١ و ١٧٢و ٢٣٠و٢٣٢

[اللوحة ٧]

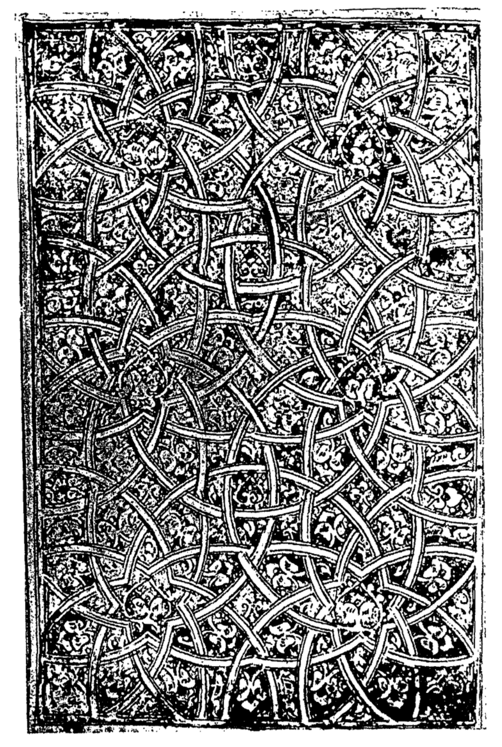


(الشكل رقم ١٠)

صورة فى مخطوط مسيحى من القرن الثالث عشر الميلادى

[كليشيه المتحف القبطى]

[اللوحة ٨]

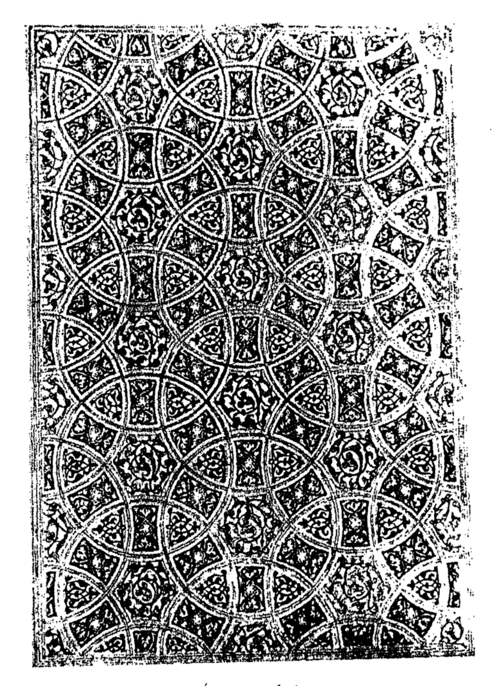


(الشكل رقم ١١)

رسوم هندسية فى مخطوط مسيحى من القرن الثالث عشر الميلادى

[كليشيه المتحف القبطى]

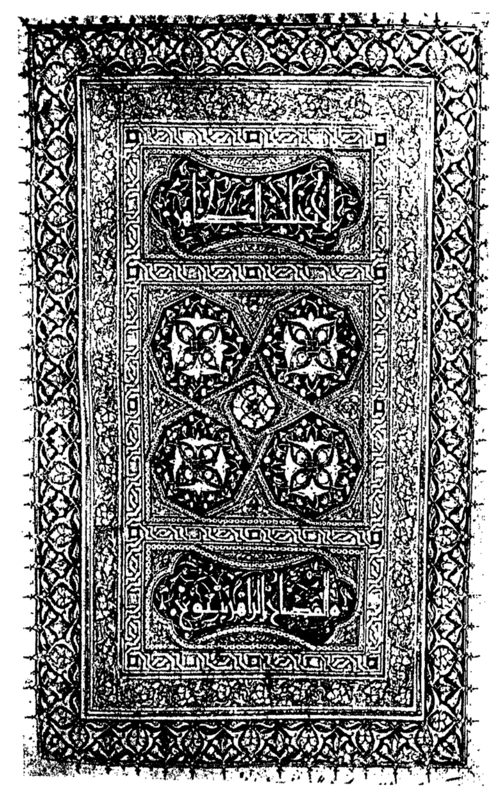
[اللوحة ٩]



(شكل رقم ١٢)

صفحة بها رسوم مذهبة فى مصحف مؤرخ سنة ٧١٣ﻫ (١٣١٣م)

بدار الكتب المصرية



(الشكل رقم ١٣)

الصفحة الأولى من مخطوط من الانجيل يرجع إلى سنة ١٣٣٤ م

[اللوحة ١١]



(الشكل رقم ١٤)

صفحة من إنجيل من عصر المماليك فى سنة ١٣٣٤ م

قد يقال إن معظم هذه التحف الاسلامية الطراز فى المتحف القبطى قد صنع للمسيحين ، أو قام بصناعته فنانون من القبط . والجواب على ذلك أن دين الفنان لا ينهض دليلا على اتباعه أساليب فنية معينة ، ومع ذلك فقد يمكن القول بأن معظم الصناع فى مصر فى القرون الثلاثة الأولى بعد الفتح كانوا من المسيحيين . أما فى العصر الفاطمى وفى عصر الأيوبيين ثم المماليك من بعدهم ، فلا يمكن أن نعرف تماما هل كان صانع أى تحفة قبطياً أو مسلما ، لأن التسامح الدينى كان من أسس المجتمع فى ذلك الوقت ، ولا نستطيع أن نقول بأن كل ماصنع للمسلمين كان على يد صناع وفنيين من المسلمين دون غيرهم ، كما لا نستطيع أن نقول بأن ما صنع للقبط كان على يد صناع من القبط دون غيرهم . وعلى كل حال فأن صناع هذه التحف — إن كانوا من القبط — فقد كانوا يعملون وفقاً للأساليب الفنية الاسلامية .

وقد يقال إن هذه التحف وقف على كنائس ومن أسرات أو أفراد مسيحين ، ولا يمكن نقلها إلى مكان آخر غير المتحف القبطى . والرد على ذلك أننا لا نطالب بنقلها منه — إذا لم يكن ذلك ميسورا — ولكننا نريد أن يفوض مدير المتحف فى جمع هذه التحف فى جناح خاص وفصلها عن التحف التى تمثل الأساليب الفنية القبطية الصحيحة ، ليعرف الزائر أنها تحف صنعت للقبط فى العصر الاسلامى ، وأن أساليبها الفنية ليست من الأساليب الفنية القبطية فى شىء .

بعثة عسكرية بولونيـــة فى مصر

فى عهد محمد على

للدكتور محمد فؤاد شكرى

نال تاريخ الجيش المصرى ، فى عهد محمد على ، عناية كبيرة من جمهرة الكتاب والباحثين ، حتى أصبح لايخلو مقال من ذكر الجيش وسرد قصة الفتوح المصرية العظيمة فى الوقت الذى ارتفع فيه ذكر هـذه البلاد عالياً . وكان هدف مؤسس امبراطوريتها الكبيرة إنشاء الدولة المصرية المستقلة الحديثة . ولذلك فانه من المتعذر على الكاتب إذا أراد أن يعرج فى حديثه على الجيش المصرى ، فى عهد محمد على أن يجد طريفاً يذكره ، أو قولا لم يسبقه إلى قوله غيره من أفاضل الكتاب وجهابذة البـاحثين . ومع ذلك فقد يكون موضوع البعثة العسكرية البولونية التي حضرت إلى مصر فى عهد محمد على من الموضوعات التى لم تنل نصيباً ظاهراً من اهتمام المؤرخين ، بالرغم من طرافة تاريخ هذه البعثة واتصاله بجملة من المسائل التى ظهرت فى أفق السياسة المصرية والأوربية فى ذلك الحين . ومن أهم هذه المسائل مسألة إنعاش الأمبراطورية العثمانية التى اعتمد عليها محمد على فيما كان يريد به استمالة الدول الأوربية إلى الموافقة على إنشاء ملكه العضود ودعم أركان دولته المستقلة ؛ كما أن تاريخ البعثة البولونية يكشف كذلك عن ناحية متصلة بتنظيم الجيش المصرى لا يمكن إغفالها ، لما لها من أهمية ظاهرة فى تنسيق العمليات العسكرية خلال الحروب وما يترتب على ذلك قبل أى شىء آخر من المحافظة على سلامة الجند المشتبكين فى المواقع والمعارك وإنقاص خسارة الجيوش فى الأرواح إلى أدنى حد مستطاع حتى لا ينضب معين الرجال الصالحين للتجنيد ؛ ونعنى بذلك ضرورة إنشاء هيئة أركان حرب عاملة حقيقية .

بيد أنه لادراك هـذا كله لا غنى عن معرفة الأسس التى قام عليها الجيش وجرى بمقتضاها تنظيمه من وقت أن تسلم محمد على أزمة الحكم فى البلاد إلى وقت مجىء البعثة العسكرية البولونية . فقد أشار البارون دى بوالكمت Boislecomte إلى السبب الجوهرى الذى جعل محمد على يحتفظ بجيش كبير فقال فى تقرير له إلى حكومتـه (فى ٢ يوليه ١٨٣٣) : إن طموح الباشا ورغبته فى المحافظة على مركز الولاية موطداً ومدعم الأركان ، ثم طبيعة الممتلكات التى تتألف منها امبراطوريته ، كل ذلك جعل محتما عليه أن ينشىء قوة كبيرة ، استطاع بفضلها الاستيلاء على مصر والنوبة وسنار وبلاد العرب وكريت والشام . وزيادة على ذلك فقد أصبح من واجبه الاحتفاظ بقوات كبيرة فى كل مكان كان من المنتظر أن يحدث فيه اصطدام مع الأهلين بسبب احتكاره الحكومى ، وذلك حتى لا يكون التعصب أو اختلاف الرأى أو الرغبة فى خدمة المآرب أو المصالح الخصوصية أو غير ذلك من الدوافع سبباً فى تحريك الثورة ضد حكومته بين شعوب امبراطوريته الواسعة .

ومع ذلك فان مجرد وجود هذه القوات الكبيرة أو الجيش وحده لم يكن كافياً فى الحقيقة لضمان الاستقرار واستتباب الأمر للعاهل العظيم فى امبراطوريته الواسعة ، بل كان تنظيم هذا الجيش وفق الأساليب الحديثة ضرورياً حتى يستطيع التغلب على أعدائه ، وهؤلاء لم يكونوا كلهم من بدو بلاد العرب أو رجال القبائل فى السودان ، بل كان منهم العثمانيون والأوربيون ، الذين لا يستطيع الصمود أمامهم أو الانتصار عليهم فى قتال سوى الجيش النظامى . حقيقة أحرز الباشا جملة انتصارات باهرة فى ميادين النوبة وسنار والحجاز بقوات هى خليط من الترك والألبان والدلاة والمغاربة ، وهى قوات لا يجمع بينها سوى تناول المرتبات من الباشا ثم انتظار الأسلاب والغنائم فى أثناء المعارك وبعدها ، ولا تربط بين أشتاتها المثل العليا الوطنية أو القومية ، وليس معنى هذا أن الباشا كان راضياً ، بالرغم من هذه الانتصارات ، عن وجود هذه القوات التى لا تعرف النظام ولاسيما فانه لم يكن يتوقع لمثل هذا الجيش إذا اشتبك فى حروب المورة والشام الانتصار

على جند من الاوربيين خبروا الاساليب والانظمة الحديثة التى تدربت عليها جيوش القارة فى أثناء المعارك التى خاضت غمارها إبان الحروب النابليونية . ولذلك لم تكن رغبة محمد على فى إنشاء جيش كبير أقل تأصلا فى نفسه من رغبته فى تدريب هـذا الجيش على الاساليب والنظم الحديثة . ومن هنا كان اهتمامه بتأليف (النظام الجديد) مع ما يتبع ذلك من استخدام المدربين والمعلمين (أوالتعليمجية)، ثم استقدام البعوث العسكرية الاجنبية وإنشاء المؤسسات والمدارس لتخريج ضباط الجيش وقواده .

واستطاع محمد على، كما هو معروف ، أن ينشىء النظام الجديد بعد صعوبات جمة ، واستخدم نخبة من الضباط و (التعليمجية) الذين كسبوا خبرة ومراناً فى الميادين الاوربية ، أمثال (شاتى) Chatis و (دوميرج) Doumergue و(كيسون) Caisson و(بوسا) Boussa و(سيفان) Sèvin و(داراجون) Daragon و(مارى) Mari — ويعرف أيضاً باسم بكيرأغا — (كادو) Cadot ثم (سيف) Séve أوسليمان باشا الفرنساوى وهو أشهرهم . وحوالى ١٨٢٠ أنشئت مدرسة المشاة العسكرية لتخريج الضباط . وفى عام ١٨٢٤ استقدم محمد على البعثة العسكرية الفرنسية برئاسة (البارون بوايه) Boyer . وكان من أثر مجىء هذه البعثة إلى مصر أن تشكلت ست ألايات جديدة من المشاة ، وأنشئت فرق جديدة من المهندسين العسكريين ، وبدأ تنظيم المدفعية ، وظهرت العناية بملابس الجند ، وتزويدهم بالاسلحة الجيدة الصالحة للاستعمال ، ثم تشديد المراقبة على المدربين أو (التعليمجية) وتوجيه الانتباه إلى مساوىء الطريقة التى كان الباشا يتبعها فى تجنيد الاهلين ، ولو أن الباشا لم يعدل عن « فرز » المجندين فى معسكرات التعليم إلا فى عام ١٨٣٠ أى بعد عودة (بوايه) إلى فرنسا بثلاث سنوات ، وذلك عندما نجح كلوت بك فى تنظيم الخدمة الطبية بشكل جعل من الممكن توقيع الكشف الطبى على المجندين فى الأماكن التى يجمعون بها ، أضف إلى هذا توثيق إشراف ديوان الجهادية على المعامل والمصانع العسكرية ،

ثم تعيين مديرين جدد أكفاء لترسانة القلعة . ولعل أهم ما أشار به (بوايه) فى هذه الآونة تأسيس مدرســـة أركان حرب فى الخانقاه (مايو ١٨٢٥) ، لاختيار الضباط الصالحين للقيادة ، كما نال موافقة الباشا على تعيين أحد ضباطه قائد أركان حرب . فاختار محمد على لهذا المنصب عثمان نور الدين . وقد تشكلت هيئة أركان الحرب فى (جهاد آباد) وألحق بها الفوج الأول من متخرجى مدرسة أركان الحرب التى كانت تتألف هيئتها من ثلاثة مكاتب : واحد للمراسلات العامة والأوامر ، وآخر لخدمة المعسكر فى (جهاد آباد) والبوليس ، وثالث لحفظ الوثائق الفرنسية . وظاهر من هذا التنظيم أن عمل هيئة أركان الحرب هذه كان محدوداً ولا يحقق الاغراض المنتظرة من انشائها .

ولعل أهم ما حدث بعــد ذهاب (بوايه) — أغسطس ١٨٢٦ — كان إدخال النظــام الجديد فى قوة الفرســـان المصرية تحت إشراف الضــابط (پولان دي تارليه Paulin de Tarlé) من أوائل رجال البعثة الفرنسية ، ثم كان من بين الذين عاونوه بعد ذلك (نويل ڤاران Noël Varin). وفى عام ١٨٣٠ أمكن تشكيل سبعة ألايات من الفرسان النظاميين وفق الانظمة الفرنسية . كما تأسست فى أوائل عام ١٨٣١ مدرسة للفرسان فى الجيزة ، تحت إشراف (ڤاران) . وقد تبع تنظيم قوة الفرسان إعادة تنظيم مدرسة الطب البيطرى للعناية بالخيول خاصة . وقد أسست هذه المدرسة فى بادىء الامر فى رشيد ، ثم استقرت بأبى زعبل بالقرب من مدرسة الطب البشري ، وكان المشرف عليها (هاموت Hamout) ، ثم انتقلت فى أوائل عام ١٨٣٧ إلى شبرا .

وقبل الحرب الشامية الاولى بلغت قوة النظام الجديد أى جيوش الباشا النظامية فى مايو ١٨٣١ حسب تقدير (دى ڤافيه de Faviers) ، أحد ضباط الهوسار الفرنسيين ، (٤٢و٩٨٤) جنديا منهم ٣٣ ألفاً من المشاة و(٦و٣٨٤) من الفرسان ، و(٢٤٠٠) من المدفعية ، خرج منهم مع ابراهيم باشا فى غزو بلاد الشام ستة ألايات من المشاة وأربعة من الفرسان عدا المدفعية . وأبلى النظام الجديد فى هذه الحرب

السورية الأولى بلاء حسنا وأحرز ابراهيم انتصارات باهرة سرعان ما وصلت أنباؤها الى أوربا . فكان نجاح النظام الجديد منشأ التدبيرات التى اتخذت فى باريس لارسال البعثة العسكرية البولونية إلى مصر برئاسة الجنرال البولونى (هنرى دمبنسكى Henri Dembinskei) .

وتاريخ هذه البعثة جزء فى الحقيقة من تاريخ الجهود التى بذلها المهاجرون البولونيون عند فشل ثورتهم الوطنية ضد القيصر نيقولا الأول للانتقام من الروسيا وذلك بمحاولة تأليب الدول ضدها ، أو الانضمام إلى جيوش أعدائها ، أو تحريك الثورة الداخلية خصوصاً فى بولونيا ، أو تأييد الدولة العثمانية فى كفاحها مادامت فى حرب مع الروس ، أو تأييد محمد على فى حربه ضد السلطان إذا ارتمى الاخير فى أحضان الروسيا ، أو تأليف جبهة متحدة من الباشا والسلطان لمقاومة الروسيا وهزيمتها فى حرب شديدة قاسية إذا منعت الدول باشا مصر من « إحياء الامبراطورية العثمانية » وتعذر على السلطان وحده أن يرد المطامع الروسية عن القسطنطينية .

وكانت الأمة البولونية التى تجزأت بلادها فى القرن الثامن عشر بين روسيا والنمسا وبروسيا حتى اختفت من عالم الوجود دولتها القديمة الوطنية ، تتوق دائما إلى استعادة حياتها المستقلة السابقة والتحرر من النير الاجنبي ، وعقدت آمالها على نابليون لاحياء بولنده وبعثها من جديد ، ولكن نابليون اكتفى بأن ينشىء غراندوقية وارسو ، وبعد سقوطه ارتبط مصير بولنده بما يتخذه ممثلو الدول فى مؤتمرفينا (١٨١٥) من قرارات تخدم بها مصالحها ، فاستولت روسيا على بولنده ماعدا أجزاء منها أعطيت إلى كل من بروسيا والنمسا . وكان القيصر اسكندر الاول فى هذه الآونة لا يزال صاحب ميول حرة ، فأنشأ فى البقية الباقية منها مملكة أضحى هو ملكها ومنح البلاد دستوراً وظهر كأنما قد انطوت صفحة هذه المسألة نهائياً ، لولا أن القيصر نفسه بدأ ينزع الحقوق التى أعطاها للبولونيين ويطمس حريانهم ، ثم اشتدت محنتهم عندما تولى القيصر نيقولا الأول وأراد أن

يجعل بولنده روسية لحماً ودماً ، فاشتط فى غلوائه وأغرق فى رجعيته . وقابل البولونيون هـذا العمل بتأليف الجمعيات السرية وتهيئة البلاد للثورة (١٨٢٨) حتى إذا اندلع لهيب ثورة يوليه ١٨٣٠ فى باريس ، وهى الثورة المشهورة التى أطاحت بعرش ملك فرنسا شارل العاشر ، تأثر بها البولونيون تأثراً عميقاً وقرروا بدورهم القيام بالثورة . وكان عزم القيصر على استخدام الجيش البولونى فى حرب ضد فرنسا وخوف الوطنيين من الفشل إذا حدث إبعـاد هذا الجيش الوطنى من البلاد السبب المبـاشر فى اشعال نار الثورة فى وارسو فى ٢٩ نوفمبر ١٨٣٠ وتشكيل حكومة مؤقتة برئاسة الجنرال (شلوبيكى Chlopicki) . ولـكن رؤساء هـذه الثورة لم يكونوا على قدر كبير من المهارة والـكفاءة ، ثم انقسم الزعماء على أنفسهم فاستطاع القيصر أن يقضى على الثورة ، ودخل الروس العاصمة فى سبتمبر من العام التالى ، واضطر البولونيون الوطنيون إلى مغادرة أرض الوطن والالتجاء الى بلاد أخرى (١٨٣١) . وفى باريس اجتمع عدد كبير من هؤلاء المهاجرين تحت زعامة أحد أمرائهم الوطنيين البرنس (آدم جورج تزارتوريسكى Adam Georges Tzartoryski) الذى اختاره رئيســا لحـكومة بولنده الوطنية فى المهجر كما تألفت للاشراف على نشاط المهاجرين البولونيين (هيئة بولونية وطنية) على رأسها الجنرال (دورنيكى Dwernicki) .

وفى وقت استقرار المهاجرين البولونيين فى باريس كانت جيوش ابراهيم الظافرة قد غزت بلاد الشام وذاعت أنباء الانتصارات فى أوربا وظهر ضعف الدولة العثمانية وترددت الاشاعات خصوصاً فى أوساط هؤلاء المهاجرين فى باريس بأن باشا مصر أقدم على غزو الشام بناء على تفاهم سابق أو اتفاق سرى بينه وبين الروســـيا لاذلال السلطان محمود الثانى وإضعاف الدولة ، وخشى المهاجرون من وقوع الدولة العثمانية فى آخر الأمر فريسة فى أيدى روسـيا ، وعطف البولونيون على تركيا في محنتها ، فتفاوض زعيمهم البرنس (تزارتوريسكى) مع السفير العثمانى فى باريس نامق باشا بصدد ذهاب المهاجرين العسكريين الى تركيا والتحاقهم بالجيش

العثمانى كضباط ومعلمين . ولكن السلطان أمام انتصار ابراهيم باشا فى قونية (٢٢ ديسمبر ١٨٣٢) وزحفه صوب القسطنطينية ، ثم احتلال كوتاهيه وتهديد دار الخلافة ذاتها لم يلبث أن طلب النجدة من روسيا ، فدخل الاسطول الروسى المياه العثمانية ووقف قبالة القسطنطينية (فبراير ١٨٣٣) ، فقوض التجاء السلطان الى روسيا مشروع المهاجرين البولونيين من أساسه .

ومع هذا فان هؤلاء لم يفقدوا الأمل فى نجاة الدولة العثمانية ، بل تقدموا فى هذه الآونة وكمحاولة أخيرة برأى له أهمية تاريخية فريدة ظهر فى وثائق ذلك العهد وتمسك به باشا مصر بعد ذلك فى أكثر مفاوضاته مع الدول كلما تأزمت الأمور بينه وبين السلطان العثمانى ، هذا الرأى هو إحياء وانعاش الامبراطورية العثمانية ذاتها على أيدى محمد على نفسه . ذلك أن الدبلوماسية البولونية فى هذا الوقت العصيب من حياة الدولة العثمانية كانت تهدف إلى عقد السلام بين محمد على ومحمود الثانى على أساس أن يعين السلطان محمدا عليا صدرا أعظما ، فاذا اعتذر ذلك ، نصح البولونيون الاتراك بأن يعزلوا السلطان وينادوا بمحمد على خليفة على المسلمين . وأما الغرض من هذا كله ، فهو أن يتحد المسلمون - أو الأتراك - جميعا فى وجه العدو المشترك : الروسيا . وكان تأثر البولونيين المهاجرين بفكرة وجود محمد على فى القسطنطينية على رأس الامبراطورية العثمانية بأجمعها كخطوة لا غنى عنها لاحياء هذه الامبراطورية وانعاشها ، ومنع الروس نتيجة لذلك من الاستيلاء على القسطنطينية كبيرا لدرجة أن صار رجالهم يرددون هذا القول فى أحاديثهم وكتاباتهم . من ذلك ما ذكره أحد زعمائهم الجنرال (بم Bem) فى رسالة له إلى الوزير الانجليزى بالمرستون فى ١١ مارس ١٨٣٤ تعليقا على ذهاب البعثة البولونية إلى مصر ، فقال : إن رئيس هذه البعثة قد ذهب إلى مصر لاعتقاده أن باشا مصر يجب أن يسيطر على الامبراطورية العثمانية بأجمعها عاجلا أو آجلا إذا كانت هناك رغبة حقيقية فى منع الروسيا من الاستيلاء على القسطنطينية :

وعندما أخفقت مساعى البولونيين ونصائحهم ووجدوا أن السلطان قد ألقى بنفسه فى أحضان روسيا ، ولى البولونيون وجوههم شطر مصر ، ورغبوا فى خدمة باشا مصر بدلا من السلطان العثمانى ، وصاروا يفكرون فى اتخاذ مصر ذاتها قاعدة يدبرون منها الهجوم على روسيا ، لأن مصر المستقلة ، يمكنها وحدها مقاومة النفوذ الروسى فى القسطنطينية ، وعلى ذلك فقد نصح البرنس (تزارتوريسكى) لمواطنيه أن يتصلوا بتلاميذ البعثة المصرية فى باريس ، وأن يتعرفوا على وجه الخصوص بالطبيب كلوت بك ، وكان كلوت بك قد حضر إلى باريس مع البعثة الطبية التى أرسلت إلى فرنسا فى نوفمبر ١٨٣٢

وبالفعل حاول المهاجرون الاتصال بكلوت بك فى أثناء وجوده بباريس فى شهر فبراير ١٨٣٣ فقابله أحد أفرادهم فى منزل السيدة زوج بيسون Besson وفى أثناء الحديث صرح كلوت بك بأن الصلح الذى تسعى الدول لابرامه بين الباشا والسلطان سوف يكون فى مصلحة محمد على ، لان الصلح سوف يجمع كلمة العرب ، ولا يبعد أن يرى العالم فى ظرف سنتين أو ثلاث الخلافة القديمة وقد عادت إلى الوجود ثانية . فكان لهذا التصريح أثر كبير فى تشجيع المهاجرين على الذهاب إلى مصر . ووقع اختيارهم على (هنرى دمبنسكى) لهذه الغاية .

وقابل (دمبنسكى) وكيل محمد على فى باريس ، محمد افندى أمين ناظر البعثة المصرية بعد عبدى افندى منذ أكتوبر ١٨٣١ ، ويقول عنه (دمبنسكى) إنه يتراسل دائماً مع بوغوص يوسف « ولم يكن مكلفاً بمهمة سياسية » . واستطاع (دمبنسكى) أن يستميل اليه محمد أمين ، فكتب هذا رسائل إلى الاسكندرية يخبر الباشا بقدوم الجنرال البولوني ، كما أنه وعد بأن يرسل إلى مصر كل ما يزوده به (دمبنسكى) من معلومات عن نشاطه وحياته . ثم أخبر محمد افندى أمين الجنرال (دمبنسكى) أن الباشا سوف يرسله عند وصوله إلى « جيش آسيا » .

وعندما تقرر سفر (دمبنسكي) إلى مصر ، زوده البرنس (تزارتوريسكى) بكتاب توصية إلى محمد على كما أوصت الحكومة الفرنسية ذاتها به خيراً ، وكتب

(دمبنسكى) نفسه خطاباً إلى الباشا من باريس في ٩ مايو ١٨٣٣ يعلن فيه عزمه على الحضور إلى مصر ويعرض خدماته عليه ، ويذكر كيف « أن الشدائد التي قاستها بلاده جعلته يذهب إلى فرنسا ، ثم انتظر طويلا حتى يرى أوربا تنفض عنها غبار الخمول وتنشط لوضع حد لمطامع الروسيا ولكن بدون جدوى ، فعرض خدماته على السلطان ، ما دام السلطان لا يرتمى فى أحضان روسيا ؛ ولكن الذى يبدو ، أن الباشا وحده هو الذى اختاره الله للاقتصاص من الحكومة الروسية ، ولذلك فانه يعرض على الباشا خدماته ، ويعتزم الذهاب اليه » . وبالفعل أتم (دمبنسكى) استعداداته على أن يصحبه فى رحلته هذه القومندان الليتوانى (زميوث S'yemioth) ياوراً له والدكتور (هاج Haage) . وغادر الجميع باريس فى ٢٦ مايو ١٨٣٣ فى طريقهم إلى ليون ثم إلى مرسيليا . ومما يجدر ذكره أن (دمبنسكى) قبل سفره من باريس أصدر (منشوراً) إلى مواطنيه المهاجرين فى ٢٠ مايو ١٨٣٣ يشرح فيه الظروف التى دفعته إلى الذهاب إلى مصر للالتحاق بخدمة الباشا ، فكان مما جاء فى هذا المنشور قوله إنه « حتى يعطى مواطنيه فرصة الكفاح من أجل وطنهم قرر الذهاب إلى « الرجل » الذى يبدو إلى جانب تحريره وتحرير رعاياه من المزاعم والاوهام القديمة ، أنه قد اعتزم السير فى طريق الصدق والحق وبعث وطنه المتداعى من جديد ! » ويقصد (دمبنسكى) بذلك تركيا .

وكانت الهيئة البولونية بباريس قد قررت منذ نهاية عام ١٨٣٢ أن ترسل ثلاثة ضباط إلى مصر ، يحملون تعليمات فحواها أنهم إنما يذهبون إلى هذه البلاد لدراسة أحوالها وتهنئة الباشا على الانتصارات التى أحرزها فى حربه الشامية ، وهؤلاء الضباط كانوا (زولك Szulc) من هيئة أركان الحرب ، (بنيوسكى Beniowski) من الفرسان ، (أورليكى Orlicki) من المدفعية ، اختارهم الجنرال (دورنيكى Dwernicki) رئيس (الهيئة) نفسه ، وغادر الثلاثة مرسيليا فى ٢ مايو ١٨٣٣ ، ووصلوا إلى الاسكندرية فى ٢١ يونيه .

وأما (دمبنسكى) فقد وصل إلى مرسيليا فى ٢ يونيه ١٨٣٣ ، وهناك علم بعقد صلح كوتاهية بين الباشا والسلطان ، ولكن هذه الاخبار لم تيئسه لان الروسيا كما قال سوف تعمل دائما لانتزاع فوائد من هذا الصلح بشكل ينجم عنه تعقد الامور ، ومجال العمل متسع على كل حال فى مصر بطريقة من الطرق. وفى ٧ يونيه غادر (دمبنسكى) وصحبه مرسيليا على ظهر السفينة (فينكتور Vincitor) إلى مالطة ، فبلغها بعد ثمانية أيام ، وهناك تأيدت لديه أخبار وقوع الصلح (فى كوتاهيه فى ٥ مايو ١٨٣٣) ثم غادر مالطة بعد أيام ، ووصل إلى الاسكندرية فى ١٥ يوليه ، واستضافه القنصل الفرنسى (ميمو Mimaut) ، وفى اليوم الثانى قابل بوغوص يوسف.

وفى هذا اليوم نفسه كتب (دمبنسكى) الى البرنس (تزارتوريسكى) من الاسكندرية يصف مقابلته مع بوغوص وما دار بينهما من أحاديث ، فقال إن بوغوص أخبره بوصول كتابه الى الباشا ، ثم مؤلفه عن حملة ليتوانيا — التى اشترك فيها (دمبنسكى) ، ثم سيرته (ترجمة حياته) ، وهذه كان قد كتبها أحد البولونيين ، وأخبره أن الباشا ، الذى أمر بترجمة مؤلفه عن حملة ليتوانيا الى التركية ، قد أعجب بشخصه ، وأن الخطاب الذى أرسله الى الباشا ، وليست توصيات القنصل (ميمو) أورسالة أمين افندى ، هو الذى جعل الباشا يرحب به.

وفى ٢٠ يوليه قابل (دمبنسكى) محمد على فى سرايه بالاسكندرية ، وحضر هذه المقابلة كذلك (زميوث) والدكتور (هاج) ، كما صحبه القنصل الفرنسى (ميمو) ، وقابله الباشا مقابلة طيبة ، ودار الحديث حول الروسيا وحول بولنده. وكان الباشا حذراً فى حديثه عن بولنده ، وفهم (دمبنسكى) أن الباشا ينظر إلى قضية بولنده كقضية لا أمل فى نجاحها وقتذاك. وعندما تحدث (دمبنسكى) عن عدم وجود جيش كاف لدى الروسيا وأظهر أسفه لمجيئه إلى مصر بعد فوات الفرصة بسبب عقد الصلح ، أجاب الباشا أنه لا يستطيع الدخول فى حرب

ضد الروسيا ، لأنه لا بد من وجود مدافع كثيرة وعتاد لمتابعة حرب مثل هذه ، ولا يتسنى ذلك إلا بأشياء ثلاثة : المال، المال،والمال دائماً. ثم أضاف إلى ذلك « والآن وقد انتهينا من الحرب يجب من الآن فصاعداً التفكير فى مسائل السلام مثل تنظيم البلاد وما شابه ذلك » . وقال الباشا عند انتهاء المقابلة إنه يعتمد على (دمبنسكى) فى قبـول العمل على تنظيم جيشه ، كما طلب ذلك أيضاً من (زميوث) و (هاج) .

وفى ٢٥ يوليه كتب (دمبنسكى) إلى (تزارتوريسكى) « أن بوغوص يوسف أخبره أن الباشا وولده ابراهيم كانا يشعران من مدة بضرورة استدعاء أحد الجنرالات من الخارج حتى يتكفل بتنظيم الجيش على أساس التنسيق الكامل بين وحداته وقواته المختلفة ، وأن الباشا يريد أن يكلف (دمبنسكى) بهذا العمل ، ويريده أن يذهب إلى سوريا لمقابلة ابراهيم باشا ، وحيث يوجد هناك معظم الجيش العامل » . وفى ٢٧ يوليه أقلع الباشا على ظهر الغليون (المحلة الكبرى) فى رحلته إلى كريت . ولكنه قبل مغادرته الاسكندرية كان قد أرسل إلى ابراهيم (٢٠ يوليه ١٨٣٣) يخبره بوصول (دمبنسكى) وبعزمه على ارساله إليه « إذا رغب ابراهيم فى ذلك » أو استبقائه فى مصر لأن الباشا قرر الاحتفاظ به واستخدامه ، وقد أجاب ابراهيم بالموافقة على إرساله . وفى اليوم التالى لسفر الباشا أبلغ بوغوص الجنرال (دمبنسكى) أن الباشا قد وافق على أن يقوم (دمبنسكى) بتشكيل هيئة أركان حرب للجيش وأن يستقدم لتشكيل هذه الهيئة الضباط الذين يريدهم . وكان من رأى (دمبنسكى) وقتئذ استقدام عشرين أو أربعة وعشرين ضابطاً بولونيا لتأليف هذه الهيئة .

وفى ٢٧ أغسطس ١٨٣٣ غادر (دمبنسكى) يصحبه (زميوث) و (هاج) الاسكندرية فى طريقه إلى الشام على ظهر السفينة (كولمبيا — بقيادة القبودان مراد — فوصلوا إلى (كسنلى Casanli) ، وهو ميناء صغير شرقى (مرسين)، فى ٢٧ أغسطس ، ومنـه ذهبوا براً إلى طرسوس ، ثم إلى أطنـه فبلغوها

فى ٢٩ أغسطس ، ومكثوا بها إلى يوم ٢٢ سبتمبر . وفى أطنه قابل (دمبنسكى) ابراهيم باشا الذى رحب به ، وبحث معه مسألة تنظيم الجيش ، وأظهر استعداده لقبول العشرين ضابطاً الذين أرادهم (دمبنسكى) ، بيد أن ابراهيم لم يلبث أن اقترح على الجنرال استدعاء (٤٠٠) ضابط بولونى لتوزيعهم على فرق الجيش المختلفة ، ورجاه أن لا يستدعى ضباطاً لهيئة أركان الحرب ، قائلا إن ضابطاً أو اثنين يكفيان لكل ألاى ، ولما كان (دمبنسكى) يخشى من أن يثير وجود هذا العدد الكبير (٤٠٠ ضابط) الشعور الدينى فى الجيش ، كان جواب ابراهيم أن لا وجود للتعصب الدينى فى الجيش أو البحرية ، وزيادة على ذلك فقد أراد ابراهيم أن يرسل هذه المقترحات الجديدة التى أدلى بها هو إلى والده فى مصر قبل البت فى هذا الموضوع نهائياً .

وفى انتظار وصول جواب محمد على ، صحب (دمبنسكى) ابراهيم باشا فى حملة تأديبية ضد أحد الامراء العصاة فى جبال الطوروس ، وتوطدت فى أثناء هذه الرحلة أواصر الصداقة كما يقول (دمبنسكى) بينه وبين ابراهيم باشا حتى وصلا إلى الاسكندرونة ، وهناك قابلوا (زولك Zulc) ، (بنيوسكى Beniowski) و (أورليكى Orlicki) واثنين آخرين من البولونيين ، فقدمهم (دمبنسكى) إلى ابراهيم باشا . ثم استمرت الرحلة إلى أنطاكية ، ومنها إلى نهر الفرات عن طريق (كلس) و (عينتاب) ، ثم ذهبوا إلى حلب . وهناك مكثوا شهراً تقريباً ووصل جواب محمد على ، وظهر تغير ابراهيم من ناحية (دمبنسكى) .

أما محمد على فقد رفض فكرة ابراهيم ، أى وجود ضباط بولونيين فى كل الفرق وبالعدد الكبير الذى اقترحه ابراهيم باشا ، وقبل فقط أن يحضر ضباط بولونيين كمعلمين ومدربين فحسب ، ومن جانبه رفض ابراهيم أن يعطى إلى العدد القليل (٢٠ أو ٢٤ ضابطاً) الذى أراده (دمبنسكى) لتأليف هيئة أركان الحرب نفس المرتبات التى تعطى إلى الضباط الاتراك ، وفرصة الترقية

لزملائهم ، واعتقد (دمبنسكى) أن السبب فى تمسك ابراهيم أنه لا يريد تأليف هيئة أركان حرب ، يترتب على وجودها بسبب ما ينجم منه من تنسيق فى أعمال وحدات الجيش وفرقه المختلفة ضياع سلطة ابراهيم الشخصية وسيطرته على ضباط الآلايات وبقية القواد ، وزيادة على ذلك فقد أصر القائد البولونى على أن لا يقبل أحد من البولونيين فى الخدمة إلا بناء على اختياره هو فقط وبموافقته . فكان تمسك الرجلين بوجهة نظرهما سبباً فى تبدل العلاقات بينهما .

ويعزو (دمبنسكى) هذا التغير كذلك إلى سعايات بعض مواطنيه ضـــده وخصوصاً (زولك) و (بنيوسكى) لدى ابراهيم مما جعـل الامور تتأزم لدرجة أن (دمبنسكى) لم يلبث أن قرر العودة إلى مصر حتى يعرض بنفسه الامر على محمد على ، ورفض أن يذهب إلى (غزه) لتدريب بعض فرق الفرسان هناك كما أراد ابراهيم . فـكان هذا الاختلاف المعول الذى هدم مشروعات البولونيين وأدى إلى إخفاق البعثة البولونية العسكرية فى النهاية ، وعدم تشكيل هيئة أركان الحرب التى اقترحها (دمبنسكى) لتنسيق أعمال الجيش وجهوده العسكرية ، وكان هذا أهم ما اقترحه (دمبنسكى) فى الحقيقة لاصلاح « النظام الجديد » فى وقت قال (دمبنسكي) إن الجيش كانت تسوده الفوضى لانه لم تكن هناك هيئة أركان حرب أو ضباط رؤساء (قومندانات) ، بل كان هناك فقط ألايات متفرقة ، ولا وجود لوحدات أو فرق مؤلفـة من ألايين تحت إمرة قائد ، كما لاتوجد أوامر يومية ، ونتيجة لذلك فقد انعدم أى اهتمام بالرجال الذين يحصدهم الموت حصداً بدون رحمة ولا شفقة .

وعندما رجع (دمبنسكى) إلى مصر فى ديسمبر سنة ١٨٣٣ كتب إلى محمد على رسالة طويلة عن مقابلته مع ابراهيم باشا ثم أعد قائمة بعدد الأعضـاء الذين تتألف منهم هيئة أركان الحرب والضـباط المعلمين فى قوات المشاة والفرسان وما يتكلفونه جميعاً من نفقات قدرها بمبلغ (٢٠٩٫٦٠٠) فرنكا ، واقترح على الباشا أن يستخدم ضابطين من الجنرالات البولونيين ، ثم قدم مشروعاً مطولا

« لتنظيم الجيش فى مصر والشام » (٢٩ ديسمبر ١٨٣٣) ، وكان أهم ما اشتمل عليه هذا المشروع إنشاء هيئة أركان حرب تضم ضباطاً بولونيين ثم إدخال إصلاحات فنية فى تشكيل الالايات المشاة والفرسان والمدفعية ، ثم تقسيم الجيش الى ست لواءات ، كل لواء يتألف من أربعة ألايات مشاة وألايين (أربعة) من الفرسان ، وعدد من البطاريات (المدفعية) ، ثم زيادة عدد الجيش النظامى الى (١٢٠٫٠٠٠) فى وقت الحرب (٨٤٫٠٠٠) فى وقت السلم ، وهذا عدا البدو والجنود غير النظاميين .

ولكن هذا المشروع لم ينفذ ،ولم يلبث (دمبنسكى) نفسه أن اضطر إلى مغادرة البلاد بعد قليل وتضافرت عدة عوامل سببت اخفاق (البعثة) . ولعل أهم هذه كما تقدم كان سوء التفاهم بين (دمبنسكى) وبين ابراهيم باشا : فقد اعتقد إبراهيم علاوة على ماتقدم أن الجنرال البولونى تنقصه الخبرة العسكرية الكافية لانه لم يصل إلى مراتب القيادة الكبيرة فى الحملات التى اشترك فيها ، وقضى أغلب الوقت فى (ليتوانيا) — فى عزلة جميلة — بعيداً عن الاعمال العسكرية والحروب العنيفة . أضف إلى هذا أن أحد مواطنى (دمبنسكى) البولونيين وهو (موزنيسكى Mosgynski-potkanohi) الذى التحق بخدمة ابراهيم باشا فى سوريا تحت اسم (نادربيك) فى ديسمبر ١٨٣٢ ، كان قد اقترح على ابراهيم تعيين الجنرال (شلوبيكى Chlopieki)الذي تقدم ذكره ، بدلا من (دمبنسكى) .

وزيادة على ذلك فقد كان للاعتبارات السياسية أيضا أكبر الاثر فى اخفاق البعثة البولونية ذلك أن الدول التى ضغطت على محمد على حتى يقبل الصلح مع السلطان ، وضغطت على محمود الثانى حتى يتفق مع الباشا الثائر عليه ، لتمنع الروسيا من بسط سيطرتها على تركيا ، كانت حريصة على أن لا يعكر شىء صفو السلام الذى تم فى كوتاهيه ، وأن لا يزعج الباشا الباب العالى أو حليفته الجديدة روسيا . وعرف الباشا شأن بولنده مع الروسيا ، وأدرك تماما كما صرح بذلك الى (ميمو)

القنصل الفرنسى « أن وجود (دمبنسكى) فى خدمته سوف يلفت اليه الانظار ويثير الشكوك من جهة نواياه السلمية » . ومع ذلك فقد صمم الباشا على استخدامه، ولكن كان هذا فى يوليه ۱۸۳۳، وبعد وصول (دمبنسكى) نفسه الى الاسكندرية. بيد أن الموقف قد تغير فى الشهور القليلة التالية وبات من المنتظر فى بداية عام ۱۸۳٤ أن يصل الى مصر القنصل الروسى الجديد (دوهاميل Duhamel) ويهم الباشا أن تظل علاقاته مع روسيا ودية ، ولا يريد بسبب وجود البولونيين فى مصر ، وبسبب « القضية » البولونية أن تحدث مشكلات جديدة قد تزيد الموقف تعقيداً ، فى وقت لم يدع (دمبنسكى) نفسه الفرصة تمر بدون أن يظهر عداءه السافر والمتطرف للروسيا ، وعزمه على أن يتخذ من مصر — كما كتب القنصل الانجليزى (كامبل Campbell) الى حكومته (فى ۲۱ يوليه ۱۸۳۳)— « نقطة ارتكاز لتأليف جيش بولندى» استعداداً لاستخدامه ضد الروسيا. بل ان (دمبنسكى) منذ أن وصل الى الاسكندرية (فى يوليه ۱۸۳۳) وعلم بقرب حضور (دوهاميل) لم يتردد عن تقديم النصح الى بوغوص حتى يمنع الباشا دخول القنصل الروسى إلى البلاد لما يترتب على هذا العمل من آثار عظيمة فى نفوس المسلمين قاطبة كما قال « واتجاه الانظار جميعها صوب محمد على كرجل المستقبل الذى يتم على يديه تخليص تركيا » . ولذلك كان كل ما أمكن الباشا أن يوافق عليه فى هذه الظروف هو استقدام عدد محدود من البولونيين يستخدمون « كتعليمجية » فى الجيش مثلهم فى ذلك مثل بقية الضباط في جيشه من الأمم الأخرى .

على أنه لسوء حظ البعثة ، لم تلبث أن ترددت الاشاعات عقب وصول (دمبنسكى) إلى الاسكندرية بعد مقابلته مع ابراهيم باشا ، بأن هناك حوالى (أربعمائة) جندى على وشك مغادرة مرسيليا فى طريقهم إلى مصر. وهى إشاعات روجها بعض البولونيين أنفسهم المنشقين على (دمبنسكى) من ناحية ، وبعض اليونانيين الذين كانوا فى خدمة روسيا ، وغير هؤلاء أيضاً . ثم قويت هذه الاشاعات حتى تناقلها قناصل الدول أمثال (ميمو) و (كامبل) ، لدرجة

أن (دمبنسكي) نفسه كاد يعتقد بصحتها . فغضب الباشا وأرسل أوامره المشددة لمنع هؤلاء البولونيين من النزول فى الاراضى المصرية إذا حضروا ، كما أمر باعداد سفن لنقلهم على نفقته والعودة بهم الى أى ميناء جاءوا منه . وساء (دمبنسكي) اصدار هذه الأوامر التى رأى فيها اهانة لمواطنيه ، وقرر عدم البقاء فى مصر ، والاستقالة من خدمة الباشا . وعبثاً حاول الباشا اقناعه عن طريق بوغوص بأن عدم قبول هؤلاء الجنود لعدم اغضاب الروسيا أو الحكومتين الفرنسية والانجليزية ، لا يغير شيئاً من موقف (دمبنسكي) ، ثم طلب إليه البقاء فى خدمته ، ولكن (دمبنسكي) أصر على ترك الخدمة . ومع ذلك فقد كان من رأي (كامبل) أن صدور أوامر الباشا القاطعة فى هــذه المسألة فى الوقت الذى وصل فيه (دوهاميل) فعلا الى الاسكندرية (١٣ يناير ١٨٣٤) كان من حسن حظ الباشا ، لأن (دوهاميل) كما علم (كامبل) كان يحمل تعليمات من حكومته « بالضغط » على محمد على كى يخرج (دمبنسكي) وجميع البولونيين من خدمته . وكان من المحتمل أن يرفض محمد على اجابة هذه الرغبة حتى لا يقال عنه إنه يخشى الروسيا وكذلك محافظة على مركزه فى الأمة العثمانية .

وفى أبريل ١٨٣٤ غادر (دمبنسكي) الاسكندرية ، فوصل مرسيليا فى ١٧ أبريل ، وبذلك تكون قد انتهت البعثة البولونية . وقبل مغادرته الاسكندرية كتب (دمبنسكي) الى محمد على فى ٢ مارس ١٨٣٤ يقول ضمن خطاب أوجز فيه مشروع تنظيم الجيش : « ان جيش جنابكم العالى فى حاجة الى رجل ماهر حتى يستطيع تنفيذ المشروع الذى وضعته لتنظيمه ، وينبغى أن يحدث هـذا بكل سرعة ممكنة . فقد علمتم جنابكم العالى كثيراً حتى توجدوا جنوداً ، ولكنكم لم تفعلوا شيئاً تقريباً لتشكيل وتنظيم جيش والمحافظة عليه وتوحيده والتأكد من الوسائل التى بفضلها يستطاع امداده بالرجال من غير أن يلحق الاذى والخراب بالبلاد ، واعداد القواد (الجنرالات) لقيادته » . ومن الواضح

أن ما يعنيه (دمبنسكى) كان افتقار الجيش الى هيئة أركان حرب منظمة وفعلية قبل أى شىء آخر .

ومع ذلك فأن خروج البعثة البولونية من الميدان لم يؤثرشيئاً فى مستقبل النظام الجديد كما قال (ميمو) القنصل الفرنسى (سليمان باشا الفرنساوى) ذلك الرجل الذى تم بفضل جهوده زيادة عدد الجيش وتشكيل هيئة أركان الحرب . ومما يجدر ذكره أن أحداً لم يساوره شك فى أن الجيش المصري منذ أن انتهت الحرب الشامية الأولى قد أخذ يتأخر بطريقة ظاهرة لدرجة أن سليمان الفرنساوى نفسه — كما يقول (دوهاميل) فى رسالة بعث بها إلى حكومته فى ٩ مايو ١٨٣٤ ، أى بعد مغادرة (دمبنسكى) البلاد بشهر واحد . كان من رأيه أنه إذا استمر الحال على ذلك ، فان الجيش لا يلبث أن ينهار تماماً فى ظرف ثلاث أو أربع سنوات . وكان من الواضح أن نقطة الضعف الكبيرة فى هـذا الجيش ، حاجته الملحة الى الضباط المـاهرين . وقد بنى (دمبنسكى) مشروعه على ضرورة تأليف هيئة أركان حرب تضم إليها نخبة من كبار الضباط القادرين أراد أن يستقدمهم من بين المهاجرين البولونيين ، وهو « الاصلاح الذى رفضه ابراهيم باشا فى الظروف التى سبق ذكرها ». أضف إلى هذا أن قوة الجيش العامل كانت لا تتناسب مع عدد سكان البـلاد ، ولم يتوقع المختصون مهما اشتدت أساليب المسئولين فى تجنيد الرجال أن يتمكن هؤلاء من ملء الفراغ الذى يحدث فى صفوف الجيش دائماً وهو فراغ كان (دمبنسكى) يعزوه إلى انعدام التنسيق فى أعمال ونشاط فرق الجيش والاياته المختلفة ، وبالتالى لعدم وجود هيئة أركان حرب منظمة مدعمة ، الأمر الذى أدى إلى تحمل الجيش خسارة عظيمة فى الأرواح والعتاد دائماً . وزيادة على ذلك فقد كان الاضطراب وعدم النظام منتشراً فى جميع فروع الخدمة العسكرية . وعلى ذلك فقد كتب (دوهاميل) فى رسالته المذكورة (٩ مايو ١٨٣٤) : « ان الجميع فى القاهرة مهتمين بالتنظيم الجديد للجيش ، وهو التنظيم الذى أظهر (دمبنسكى) شدة الحاجة إليه فوراً ومن غير إمهال » .

بيد أن التنظيم الجديد كان فى الحقيقة محدوداً ، فظل ديوان الجهادية على الرغم من وجود النظار الأكفاء أمثال أحمد باشا يكن وخورشيد باشا عبارة عن أداة سكرتارية ، أكثر من أى شىء آخر ، كما كان العهد به فى أول الامر مزدحماً بالكتبة — وكان هؤلاء من القبط الخبيرين بالأعمال الحسابية — الذين كانوا يهملون قيد أكثر المسائل وحلولها — وأما هيئة أركان الحرب فقد بقيت كذلك على حالها ، وكل ما هومعروف عن تنظيمها فى هذه الفترة لا يعدو اختيار سليمان بك الفرنساوي فى عام ١٨٣١ لرئاستها ، وقد رقى سليمان الفرنساوى فى عام ١٨٣٣ إلى رتبة (ميرمدان) وأعطى الباشوية بعد انتصار قونية . ولعل عدم تنظيم هيئة أركان الحرب بالشكل الذى يمكنها من أداء المهمة التى تضطلع بها هيئات أركان الحرب فى تعبئة الجيوش وعلى النحو الذي أشار به (دمبنسكى) ، كان أخطر نواحى النقص فى هذا التنظيم الجديد . وقد ظهرت آثار هذا النقص بوضوح عندما كثرت خسائر الجيش فى حملاته الأخيرة فى أثناء الحرب السورية الثانية ، واضطرار قائده الأكبر ابراهيم باشا إلى التقهقر من الشام .

يقابل ذلك أن العناية بزيادة الجيش العامل كانت كبيرة بسبب الحاجة الظاهرة إلى الجند لارسالهم إلى سنار وكردفان وبلاد العرب والشام ، فبلغ عدد الجيش البرى ١٥٠ ألفا فى عام ١٨٣٩ ، وهذا عدا القوة غير النظامية التى بلغت ٢٢ ألفاً وكذلك استمرت العناية بالمدفعية وتولى أدهم بك الاشراف على مصانع القلعة ، وكان يعاونه الضابط الأسبانى (سيجورا Antonio Seguera) أو (سكورابيك) وغيره من الضباط الفرنسيين ، وقد عهد إلى (سيجورا) بالاشراف على مدرسة المدفعية بطره حتى عام ١٨٣٦ ثم خلفه خليل افندى ثم الضابط الفرنسى (برونو Brunhaut) . وفى عام ١٨٣٧ كان لدى الباشا أربعة آلايات (مشاة) مدفعية وآلايان من المدفعية الراكبين وأورطة مدفعية للحرس . وكذلك زيد عدد الآلايات الفرسان ، فبلغ فى عام ١٨٣٧ أيضا خمسة عشر منها آلايان الحرس .

وتأسست مدرسة المهندسخانة فى بولاق فى مايو ١٨٣٤ لاعداد المهندسين العسكريين الفنيين بدلا من فرق (البلطه جى) الذين اعتمدت عليهم ألايات المشاة فى إقامة الجسور والكبارى وتجهيز الألغام ، وهذا إلى جانب استخدام خريجى هذه المدرسة (ومدرسة الهندسة التى تأسست قبل ذلك منذ ١٨١٦) فى أعمال حفر القناوات والرى وما إلى ذلك .

ولما كان نشاط هؤلاء محدوداً فقد ظل الجيش فى الحقيقة فى حاجة ظاهرة إلى الضباط المهندسين أو الجنود المختصين بأشغال الاستحكامات وإنشاء الكبارى وغير ذلك .

والواقع أن الجيش المصرى فى هذه الآونة كان ينقصه الضباط المدربون الأكفاء . قال الجنرال (فيجان) « كانت فرق الجيش جيدة ، ولو أن مظهرها لم يقنع تماماً أولئك الأوربيين الذين تعودوا على مشاهدة الجندى الفرنسى أو الالمانى بمظهره الفخم وهو يتقلد أسلحته ، غير أن المهم حقيقة هو أن هذا الجيش قاتل جيداً وأحرز سلسلة طويلة من الانتصارات ، وصمد فى وجه الهزائم بنشاط ، الأمر الذى يجعله يزهو مفتخراً بذلك كله ، ولا يجب أن يغيب عن ذهننا لمجد هذا الجيش وفخاره أن حكومة شارل العاشر فكرت فى طلب معاونته عند ما جهزت حملتها ضد الجزائر . ولكن فرق الجيش (أو الجنود) لم يعرفوا ولم يريدوا أن يبلغوا ذلك المستوى الذى وصلت إليه الاداة التى فى أيديهم ، فقد كتب الملازم فافيه Faviers فى عام ١٨٣١ « أن الضابط التركى كان يعتقد أنه إنما ينقض شريعة أوعقداً إذا هوسمح لنفسه بأقل رغبة فى الوقوف على معلومات ومعارف جديدة ، وكثيراً ماشاهد الانسان بعض ضباط المشاة يرفضون بعناء السير بخطوات منظمة ، بل كانوا يسيرون كما يشاءون ، كما لو كانوا يتنزهون على رأس الكتائب أوالطوابير . وأما الفرسان فكان هناك كوكبات على الخيول مع ضباطهم يجهلون مبادىء الفروسية الأولية » . وكذلك قال الضابط (دى بفور دوتبول De Beaufort d'Hautpoul) فى عام ١٨٣٥ « إن عناصر هذا الجيش طيبة جداً

ولكن لا يوجد قواد أو ضباط مثقفين، وأما صغار الضباط فيكادون لا يعرفون شيئاً » وبالاختصار كما استمر الجنرال (فيجان) يقول كان الرئيس لا يقدر المرءوس (أى الجندى) ولا يشعر بحب نحوه أو اهتمام بأمره ، ومن الوجهة الأدبية كان الرئيس هو الذى يتبع المرءوس بدلا من أن يسبقه ، ويكون له فى كل زمان ومكان قدوة حسنة ومثالا يحتذى به ، وهذا كان أحد أسباب الضعف الذى يجب إظهاره ، لأنه كان من المتوقع فى آخر الأمر إذا اختفى أولئك الذين أحيوا الجيش وأوجدوه أن يصبح هذا من العوامل التى تعرض جهودهم الجبارة إلى العطب والتلف » .

ومع ذلك ، ومهما يكن من أمر هذا القول ومبلغه من الصحة واتفاقه فى بعض نواحيه مع ما ذهب اليه الجنرال (دمبنسكى) عندما انتقد الجيش المنتصر فى الشام ، ذلك الجيش الذى كان يسير حثيثاً فى طريق المجد والشهرة ، فقد أبلى هذا الجيش (أو النظام الجديد) بلاء حسناً فى جميع المعارك التى اشترك فيها بشهادة جميع المعاصرين ، ومنهم أولئك الذين كانت تحدوهم فى الحقيقة الرغبة الصادقة عند توجيه انتقاداتهم ليصل الجيش إلى درجة الكمال التى ينشدها محمد على نفسه .

أما مصادر البحث فكثيرة متنوعة ومنها هذه الاشارات التى نجدها فى بعض كتابات المعاصرين ، وأكثرها إشارات عابرة ، بينما تذخر جميعها بأخبار الجيش فى عصر محمد على . ولذلك فقد اكتفينا بذكر المصادر التى تتصل مباشرة بالموضوع . وفيما عدا هذا نود أن نشير إلى الكتب العربية التى تناولت نشاط الجيش وتنظيمه ، ولو أنها أغفلت كذلك ذكر البعثة البولونية . ومن أهم هذه الكتب مؤلفات المرحوم الأمير عمر طوسن وهذه كثيرة ، وكذلك مؤلف الأستاذ المؤرخ (البماشى) عبد الرحمن زكى : (الجيش المصري فى عهد محمد على باشا الكبير . القاهرة ١٩٣٩) . ثم مؤلف زميلنا الباحث والمؤرخ الأستاذ الدكتور أحمد عزت عبد الكريم : (تاريخ التعليم فى عصر محمد على القاهرة ١٩٣٨) . وهذا سفر قيم

لاغنى عن الرجوع إليه للوقوف على تاريخ المدارس التى أنشئت لتزويد الجيش بالضباط والاخصائيين فى مختلف الفنون . وأما أهم المصادر الأجنبية فمنها :

BENIS (ADAM GEORGES). —Une Mission Militaire Polonaise En Egypte (2 vols). Caire 1937.

BORORING (J). —Report on Egypt and Candia. London 1840.

CATTAUI (R). —Le Règne De Mohamed Aly D'après les Archives Russes En Egypte. Tome II. (Première Partie). Roma 1933.

DOUIN (G). —Une mission militaire française auprès de Mohamed Aly. Caire 1923.

MARMONT (MARÉCHAL). —Voyage du M. M. duc de Raguse etc. (4 vols) Paris 1837.

MARRO (G), —Il Corpo Epistolare Di Bernardins Drovelti. (Volumo Prims). Roma 1940.

VINGTRINIER. (A.) —Soliman. Pacha etc, Paris 1886.

WEYGAND (LE GÉNÉRAL). —Histoire militaire de Mohammed Aly et ses Fils. (2 vols.). Paris 1936.

PLANAT. (J) —Histoire de la regénération de l,Egypte. etc. Paris 1836.

نشأة الشعر الفارسى الإســلامى

بقـلم

الدكتور ابراهيم أمين الشواربى

إذا زعم العرب أن أول من قال الشعر بلســـانهم هو « آدم » أبو البشر عند ما رثى ابنه هابيل ، وكذلك إبليس عندما تشفى من آدم وسلالته [1] ، فلا أقل من أن يزعم الفرس أن أول من قاله من بينهم هو ملكهم الفتى « بهرام » الذى تربى قبيل القرن الخامس الميلادى بين مناذرة الحيرة ، فاستطاع أن يتفقه فى لغتهم العربية ، وأن يتفقه كذلك فى كل ما كانوا يروونه من منظوم ومنثور .

وزعم الفرس هذا طلى فى ذاته ، فما دام الفرس قد وجدوا أن أشعارهم الفارسية الاسلامية تجرى على غرار الشعر العربى ، فلا بأس من أن يزعموا أن أول من قالها رجل خبير باللغة العربية يستطيع أن يقول الشعر بلسان العرب ، وأن يحاكيه أيضا بلغته الفارسية فيقول شعراً عربياً إذا شاء ، ويقول شعراً فارسيا إذا شاء ، ولن يكون ذلك الرجل الذى ملك القدرة على اللسانين

---

(١) انظر الطبرى ، ج ١ ص ٧٢ طبع المطبعة الحسينية ، وكذلك المسعودى ج ١ ص ٢٠ طبع المطبعة البهية وكذلك ص ٢٠ من « تذكرة الشعراء » لدولتشاه السمرقندى طبع ليدن سنة ١٩٠٠ والأبيات التى نسبوها الى آدم فى رثاء ابنه تبدأ بهذين البيتين المعروفين :

تغيرت البـلاد ومن عليها ... فوجه الأرض مغبر قبيح
تغـير كل ذى طعم ولون ... وقل بشاشـة الوجـه المليح

أما الأبيات التى نسبوها الى ابليس فهى :

تنح عن البـلاد وساكنيها ... وها فى الخلد ضاق بك الفسيح
وكنت بها وزوجك فى قرار ... وقلبك من أذى الدنيا مريح
فلم تنفك من كيدى ومكرى ... الى أن فاتك الثمن الربيح
فلولا رحمة الجبـار أضحى ... بكفـك من جنان الخلد ريح

إلا « بهرام » ، فقد وردت الأخبار عنه بأنه « كان منقطع النظير فى الملوك ، جامعاً للآداب فصيحا باللغات ، فكان يتكلم فى يوم الحفل والاحتشاد بالعربية وفى يوم العرض والإعطاء بالفارسية ، وفى مجلس العامة بالدرية ، وعند الضرب بالصوالجة بالفهلوية ، وفى الحرب بالتركية ، وفى الصيد بالزابلية ، وفى الفقه بالعبرية وفى الطب بالهندية ، وفى النجوم بالرومية ، وفى السفينة بالنبطية ، ومع النساء بالهروية »[1].

ومادام « بهرام » قد اشتهر بأنه قادر على الإنشاد بالعربية والفارسية ، فقد سارع الرواة بذكر أمثلة من أشعاره التي قالها فى هاتين اللغتين ، حتى يؤيدوا بهذه الأمثلة زعمهم الذى زعموه ، وحتى يؤكدوا أيضا أن الشعر الفارسى لم يكن وليد الشعر العربى فى إسلامه ، بل كان أيضا زميله وقرينه فى جاهليته وسابق أيامه .

ومن طريف مارووه من أمثلة أشعاره العربية هذان البيتان اللذان قالهما عندما استقر به الملك فتقدم إليه جماعة من خواصه ينصحون له أن لا يدع أيام الشباب تمر دون أن يختار خريدة فريدة يجعلها شريكة لحياته ، ولكنه كان على مايظهر ، عازفا عن الزواج مشغولا بما عرف عنه من عزف وقصف ، فأجابهم بأنه ليس له من جنس الملوك عديل ، ومن أجل ذلك فليس له إلى نيل المحال سبيل[2] :

يرومون تزويجى من الكفو طلبًا ... ومالى من جنس الملوك عديل
أرى أن مثلى كالمحال وجوده ... وليس إلى نيل المحال سبيل

وكذلك حكى ابن خرداذبه أن « عدى بن زيد » راوية الحيرة روى لبهرام الأبيات الآتية[3] :

لقد علم الأنام بكل أرض ... بأنهم قد اضحوا لى عبيدا
ملكت ملوكهم وقتلت منهم ... عزيزهم المُسوَّد والمسودا

(١) انظر ص ٥٥٥ من « غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم » للثعالبى ، طبع زوتنبرج باريس سنة ١٩٠٠

(٢) انظر ص ٢٠ ج ١ « لباب الألباب » لمحمد عوفى طبع ليدن سنة ١٩٠٦

(٣) انظر ص ٥٥٦ من « غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم » .

وكنت إذا تشاوس ملك أرض　　عبأت له الكتائب والجنودا
فيعطينى المقادة أو أوافى　　به يشكو السلاسل والقيودا

وأنه أيضا قال مفاخراً [1] :

أقول له لما فضضت جنوده　　كأنك لم تسمع بصولات بهرام
فانى لحامى ملك فارس كله　　وما خير ملك لا يكون له حامى

وربما نسب الرواة لبهرام أبياتاً عربية أخرى غير هذه التى ذكرناها ، وربما ادعى « محمد عوفى » وهو أقدم كاتب لتراجم شعراء الفرس أنه رأى ديوانه فى خزانة من خزانات الكتب فى بخارى ، وأنه حفظ منها بعض أشعاره ونقل منها بعضها الآخر [2] ، ولكن من عجب أنهم حينما أرادوا أن يذكروا أمثلة أشعاره الفارسية لم يظفروا إلا بمثال واحد ، قوامه بيت واحد ، يجعله بعض الرواة بشطريه من مقولة « بهرام » بينما يروي البعض الآخر أن « بهرام » لم يقل منه إلا شطرته الأولى ، وأما الشطرة الثانية فمن قول معشوقته « دلآرام » التى ورد الخبر عنها أنها كانت فتاة جميلة تمتاز بالظرف والكياسة وجودة الطبع ، فاصطحبها « بهرام » معه وخرج متصيداً فى يوم من الأيام ، وأبدى من ضروب الشجاعة والبلاء ما مكنه من صيد أسد كاسر ، فرح بصيده كثيراً ، فأخذ يترنم بكلمات موزونة سمعتها معشوقته « دلآرام » وكانت ذكية حادة الطبع تجيزه فى كل مايقول ، فأجازته هذه المرة بشطرة أخرى من الشعر ، فكان من مجموع الشطرين هذا البيت الفارسى الذى يروى على أكثر من وجه واحد [3] ، فأما شطرته الأولى التى قالها « بهرام » فهى :

منم آن پيل دمان ومنم آن شير يله

ومعناها : أنا ذلك الفيل الهائج ، وأنا ذلك الأسد الكاسر

---

(1) انظر ص ١٩ ج ١ « لباب الألباب » .
(2) نفس المرجع والصحيفة
(3) انظر ص ٢٩ من تذكرة الشعراء لدولتشاه طبع ليدن سنة ١٩٠٠ م

وأما شطرته الثانية التي قالتها « دلآرام » فهي :

نام بهرام ترا وپدرت بو جبله

ومعناها : واسمك بهرام وأبوك هو « أبو جبله » .

وقال بعض الرواة إن البيت بأجمعه من إنشاء « بهرام » وإنه قاله على سبيل الفخر على هذا الوجه[1] :

منم آن شير شله ومنم آن ببر يله   منم آن بهرام گور ومنم آن بوجبله

ومعناه : أنا الأسد القاتل ، وأنا النمر الكاسر
أنا بهرام جور ، وأنا « أبو جبله » .

***

والتكلف ظاهر في مثل هذه الروايات السقيمة المصطنعة ، وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على حقيقة بسيطة واحدة ذاعت بين القدماء ، هي أنهم عرفوا أن « بهرام جور » اشتهر بين ملوك الساسانيين بأنه كان شاعراً ينظم القريض وأن أشعاره قد ضاعت كلها كما ضاعت أشعار الساسانيين جميعاً ، فلا بأس عليهم إذا اخترعوا الروايات المصطنعة والأشعار المنتحلة لإقامة دعواهم والتدليل على قضاياهم ؛ ويروي صاحب المعجم تأييداً لهذا الرأي[2] : « انه رأى في بعض كتب الفرس أن علماء عصر بهرام لم يعيبوا عليه شيئاً من أخلاقه وأحواله إلا قول الشعر ، فلما وصلته نوبة الملك واستقر له الحكم ، تقدم إليه الحكيم

---

(1) هذه هي رواية « غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم » ص ٥٥٧ ، وهي تختلف عما ورد في « لباب الألباب » ج ١ ص ٢٠ حيث ذكر هذا البيت بالنص الآتي :

منم آن شير كله منم آن پيل يله   نام من بهرام گور وكنيتم بوجبلة

ومعناه : أنا الأسد المفترس ، وأنا الفيل الكاسر ، واسمي هو بهرام جور ، وكنيتي هي أبو جبله. أما المعجم في معايير أشعار العجم لشمس الدين محمد بن قيس الرازي فيورد هذا البيت (ص ١٦٩) بالنص الآتي :

منم آن پيل دمان ومنم آن شير يله   نام من بهرام گور كنيتم بوجبله

(2) انظر المعجم ص ١٦٩

« آذرباد بن زرادستان » وقال له : إن إنشاء الشعر يعتبر من أكبر معايب الملوك وأدنى عاداتهم لأنه مبنى على الكذب والزور والمبالغة الفاحشة والغلو المفرط ، ومن أجل ذلك فقد أعرض عنه فلاسفة الأديان وذموه . فامتنع بهرام جور بعد ذلك عن قول الشعر ولم يستمع اليه ونهى عنه أقاربه وذويه .. » .

فترة الانتقال :

ومن أسف أن مؤرخ الأدب إذا شاء أن يبتعد عن مثل هذه الروايات المصطنعة والأشعار المنتحلة لا يستطيع أن يظفر بمثل واحد من الشعر الفارسى القديم الذي تغنى به الإيرانيون قبل الإسلام على عهد الساسانيين أو من سبقهم من الدول الغابرة ، وربما كان السبب فى ضياع هذه الأشعار راجعاً إلى سبب واحد هو الفتح الاسلامى لإيران ، فقد استتبع دخول الإسلام فيها أن اصطبغت هذه الامة الخالدة بصبغة عربية مفاجئة طغت على كل شيء حتى اتسعت الثغرة بين القديم والحديث ، فأخذ القديم يتقلص فى سرعة وعجلة ، وأخذ الحديث يزحف بقضه وقضيضه ليأخذ مكان القديم الراحل والعتيد الزائل. وليس عندي من شك فى أن الضربة القاصمة التى منى بها الأدب الفارسى القديم بما اشتمل عليه من منظوم ومنثور إنما أصابته عند ما استبدل الفرس كتابتهم البهلوية القديمة واستعاضوا عنها بالخط العربى وحروف الهجاء العربية ، فقد كان هذا التغيير وحده كافياً لأن ينسى الجيل الجديد من الفرس تراثهم القديم ، وأن يعدوا أنفسهم بعد ذلك لشيء جديد ربما كان خيراً كله ، وربما كان شراً كله ، وربما كان وسطاً بين الخير والشر ، وهذا ما أزعم أننا مصادفوه فى الشعر ، خاصة أثناء نشأته فى القرنين الأولين من دخول الإسلام فى إيران .

ولست أحب أن يفهم القارىء أننى أقصد بقولى هذا أن استبدال الكتابة البهلوية بالخط العربى كان سبباً فى توقف إنشاد الشعر الفارسى ، بل على العكس

من ذلك ظل الفرس يقولون شعرهم الذى اعتادوه ، وظلوا يتغنون بأغانيهم التى عرفوها ، وكل ما هنالك أن الصلة انقطعت بين القديم والجديد فلم يعودوا يستطيعون قراءة القديم ، ولم يعد لهم من نهج يحتذونه فى الشعر إلا ما جلبه الفاتح معه من شعر عربى ، فأخذوا يقلدونه ويحاكونه ويخضعون أغانيهم الأصلية لأساليبه وطرق أدائه ، فكان لهم من تقليده ومحاكاته هذا الشعر الجديد الذى عرف منذ ذلك الوقت بالشعر الفارسي الحديث ، أو الشعر الفارسى الاسلامى .

تطور الشعر الفارسى :

والشعر الفارسى ، أو الفارسى الاسلامى ، تعبير يطلقونه على وجه التحديد على ذلك النوع من الشعر الفارسى الذى صاغه الفرس فى اللغة الفارسية التى نشأت عقب الفتح العربى واعتناق الفرس للاسلام فى بداية القرن الأول الهجرى ، وقد استمرت هذه اللغة مستعملة منذ ذلك الوقت حتى أيامنا هذه ، وأصابها قليل جداً من التغيير خلال القرون الثلاثة عشر الماضية بحيث نجد أن أقدم الآثار الأدبية الفارسية لا تكاد تتميز عن الآداب الفارسية المعاصرة إلا ببعض الخصائص اللغوية المتعلقة بقليل من المفردات والأساليب .

وقصة تطور الشعر الفارسى القديم إلى شعر إسلامى حديث قصة ممتعة حقاً ، فقد نستطيع أن نتصور أن الفتح الاسلامى لايران لم يوقف الناس عن التحدث بالفارسية ، ولم يمنعهم من إنشاء أشعارهم القديمة بالكيفية التى اعتادوها ، وليس من شك فى أن الناس ظلوا يتحدثون لغتهم ، وأن شعراءهم ظلوا ينشدون أشعارهم كما كانوا يفعلون من قبل ، وكل ما هنالك أن اللغة الفارسية والأدب الفارسى امتنعا على الأقل طوال القرنين الأول والثانى الهجريين من أن يكونا لغة الخاصة أو لغة الدولة وآدابها ، فأصاب اللغة والأدب الفارسيين وهن شديد أنزلهما إلى لغة العامة وآداب العامة ، وأصبحت اللغة العربية وحدها هى لغة الدولة ولغة الأدب ولغة السادة ولغة كل من يريد أن يتصل بهؤلاء السادة حباً فيهم أو تملقاً لهم .

والأمثلة كثيرة على أن حكام إيران ظلوا فترة طويلة لا يعترفون إلا بالعربية لغة لكل ما يصدر عنهم ، فقد روى نظام الملك فى « سير الملوك » : « أنه منذ زمان الخلفاء الراشدين إلى أيام السلطان محمود الغزنوي كانت القوانين والأوامر والمنشورات تصدر بالعربية ، وكان استعمال الفارسية فيها يعتبر من أشنع العيوب ، واستمر الحال على ذلك إلى أيام عميد الملك أبي نصر الكندري الذى تولى الوزارة لألب أرسلان السلجوقى فأمر رجاله أن يصدروا القوانين والأحكام والأوامر باللغة الفارسية » .

ويروون أيضاً أن الأمير عبدالله بن طاهر كان فى نيسابور يوماً فأحضر إليه شخص كتاباً وأراد أن يهديه له فلما سأله عن الكتاب قال هو قصة « وامق وعذرا » وأنها حكاية جميلة وضعها الحكماء لـ « كسرى أنوشيروان » فأمر رجاله أن يطرحوا الكتاب فى النهر وأن يقوموا بحرق ما يوجد من كتب العجم والمجوس وقال لصاحب الكتاب عبارته المأثورة : « إنا أناس لا نقرأ إلا القرآن والحديث ولا نريد عنهما حولا ، وهذا الكتاب لا يفيدنا ، وهو من تأليف المجوس فهو مردود لدينا [1] » .

أمثلة الشعر العامى :

وقد استطاعت الكتب العربية أن تحفظ لنا مثالين من هذا الشعر العامى الذى كان سـائداً فى أنحاء إيران خلال القرنين الأول والثانى الهجريين ، أى فى هذه الفترة المظلمة من تاريخ الشعر الفارسى ، حينما كان آخذاً فى التطور والانتقال من جاهليته إلى إسلامه .

---

(١) انظر ص ٣٠ من كتاب « تذكرة الشعراء » لدولتشاه ونص العبارة الفارسية كما يلى :

« ما مردم قرآن خوانيم بغير از قرآن وحديث پيغمبر چيزى نميخواهيم مارا ازين نوع كتاب دركار نيست واين كتاب تأليف مغانست وپيش ما مردود است » .

ولاشك أن هذين المثالين ، على ما بهما من عيوب وهنات ، يؤكدان الفكرة التى ذهبنا إليها من أن الشعر الفارسى فى هذين القرنين أصبح شعر السوقة والعوام يعبرون به عن مشاعرهم وأحاسيسهم ، بينما أنفت منه طائفة الخاصة والمثقفين ، لأن التيار الجديد الذى أتى مع العرب كان قد طواهم فى طوفانه وشغلهم بجريانه فأخذوا يتحدثون بلغة العرب وينشدون الشعر على نسقهم ومناهجهم .

أما أول هذين المثالين فقد رواه الاصفهانى فى أغانيه[1] وابن قتيبة فى طبقاته[2] والجاحظ فى بيانه[3]، وخلاصته أن « عباد بن زياد » نصب واليا على سجستان فى أيام خلافة يزيد بن معاوية (٦٠ — ٦٤ هـ) فأراد الشاعر المعروف « يزيد ابن مفرغ الحميرى » أن يذهب معه الى سجستان ، فلما علم بذلك عبيد الله بن زياد أشفق على أخيه عباد من صحبة هذا الشاعر العابث وأحس أن عاقبة هذه الصحبة لن تكون إلا شرا لأن أخاه طرف ملول ، وهذا الشاعر نزق عجول ، ولا بد أن تقع الفرقة بينهما فتنتهى إلى اللوم والهجاء والنفور ، ولكن يزيد أصر على مصاحبة « عباد » فلم يبلغ الرفيقان سجستان إلا بعد أن فسد الأمر بينهما أثناء الطريق ، فقد كان عباد عظيم اللحية ، فعبثت الريح بها ودخلت فيها فنفشتها ، ورأى الشاعر العابث منظرها الكث فهمس فى أذن رجل الى جنبه ببيت من الشعر انفلت به لسانه فقال :

ألا ليت اللحى كانت حشيشا　　فنعلفها خيول المسلمينا

فنقل الرجل هذا البيت إلى رفاقه ، فتضاحكوا به وتهامسوا فيما بينهم حتى بلغ البيت مسمع عباد فوقعت الموجدة فى قلبه وأخذ يتحين الفرصة للايقاع بهذا الشاعر الماجن الذى عبث بلحيته خاصة ، وبلحى المسلمين عامة .

---

(١) انظر الأغانى ج ١٧ ص ٥٦

(٢) انظر طبقات الشعراء طبع ليدن ص ٢١٠

(٣) انظر البيان والتبيين ج ١ ص ١٠٨ طبع مصر سنة ١٩٢٦ وكذلك « تاريخ سيستان » ص ٩٦ طبع طهران سنة ١٣١٤ هـ . ش

فلما قدم «عباد» سجستان اشتغل بحروبه وخراجه عن شاعره ، ولم يمد له يده بشيء من العطاء حتى تكاثر عليه الدين وضيق عليه الغرماء ، فامتد لسانه بهجاء عباد وذمه ، فأمر عباد رجاله أن يكبسوا بيته ثم سجنه بعض الوقت وأفرج عنه بعد ذلك على أن يتوب ويرعوى .

ولكن « ابن المفرغ » انتهز الفرصة وفر من سجستان إلى الشام وأخذ يتنقل فى ربوعها ، ويقول الشعر فى هجاء عباد وآل زياد ، ويكتبه على الجدران فى كل خان ومكان ينزل به ، حتى تناقله الرواة والمسافرون ، وأشاعوه حتى ورد البصرة ولهجت به الألسنة ، وقد أثارت أشعاره حفيظة آل زياد جميعاً وعلى الخصوص عبيد الله بن زياد ، فما زال يتحين الفرص حتى قبض عليه عند « المنذر بن الجارود » فأخذه إلى البصرة وسقاه نبيذاً حلواً قد خلط معه الشبرم فأسهل بطنه ، وطوف به فى المدينة على هذه الحال الشنيعة ، وقد قرنه بهرة وخنزيرة فجعل يسلح والصبيان يتبعونه ويعبثون به ويسألونه عن حاله قائلين له بالفارسية : « أين چيست ؟ » فيجيبهم :

آبست نبيذ است عصارات زبيب است
سميــه روسبيذ است

ومعنى هذه الفقرات :
— انه ماء، انه نبيذ، وهو عصارات الزبيب ، وسمية عاهرة فجرة . . . ! !

وقد شاء الشاعر بهذه الشطرات أن تشيع روايتها بين الصبية فنظمها لهم فى لغتهم الفارسية البسيطة ، فجاءت أقرب ما تكون إلى لغة الأطفال التى لا تعرف التكلف والتصنع . ولا شك أن هذه الشطرات قد شاعت فى البصرة وتناقلها الناس فيما بينهم ، فأما الأطفال فقد ظنوا أن « سمية » هى الخنزيرة التى يجرها لأنه كان يسميها بهذا الاسم ، وأما الرجال فقد عرفوا مكان التعريض الذى وشت به هذه التسمية وعرفوا أن الشاعر قد انتقم لنفسه بهذه الشطرات البسيطة الساذجة مما ناله من شين وتعذيب على أيدى آل زياد .

وشبيه بهذه الأشعار العامية ما ورد فى المثل الثانى الذى رواه الطبرى فى تاريخه مرتين، مرة فى حوادث سنة ثمان ومائة، ومرة أخرى فى حوادث سنة تسع عشرة ومائة. والخبران ينصرفان الى غزوة «أسد بن عبد الله القسرى» لبلاد «الختل» وكيف رجع من هذه الغزوة مفلولا فتغنى عليه الصبية من أهل خراسان بهذه الشطرات البسيطة التى تشتمل على قليل من المعنى وكثير من التشفى :

ازختـــلان آمدى برو تباه آمدى
بيدل فراز آمدى

ومعناها : لقد أقبلت من بلاد «الختل» فذهب الى حالك فلك أقبلت عطشا وعدت رعديداً.

وقد ذكر الطبرى هذه الواقعة مرة ثانية فى حوادث سنة تسع عشرة ومائة فقال بعد حديث طويل عن غزوة «أسد بن عبد الله القسرى» لخاقان صاحب الترك : «وصبحوا، أى الأتراك، أسداً من الغد وذلك يوم الفطر فكادوا يعمونهم من الصلاة، ثم انصرفوا ومضى أسد الى بلخ فعسكر فى مرجها حتى أتى الشتاء ثم تفرق الناس فى الدور ودخل المدينة، ففى هذه الغزاة قيل له بالفارسية :

ازختـــلان آمديه برو تبـــــاه آمديه
آبار باز آمديه خشك نزار آمديه

ومعنى هذه الشطرات قريب من المعنى الذى تضمنته الشطرات التى وردت فى الخبر الأول ومؤداه :

— لقد عدت من بلاد الختل فذهب الى حالك فقد عدت عطشا
— ولقد عدت نكدا يائساً، وأتيتنا رذيلا تاعسا . . . ! !

وقارىء هذه الشطرات يحس إحساساً عميقاً أنها ليست من قبيل الأشعار الفارسية التى اعتاد قراءتها فى الأدب الفارسى، بل هى نموذج فذ لما كان يقال من أشعار العوام فى خراسان منذ ما يقرب من ثلاثة عشر قرناً من الزمان، وربما يقوى فى نفسه هذا الإحساس إذا لاحظ أن كلمة «آمدى» أو «آمديه»

التي وردت في نهاية هذه الشطرات لا تعتبر — وفقاً لقواعد العروض — قافية لها وإنما هي « رديف » ما أكثر ما نصادفه في شعر العوام الذي يعرف في إيران حتى هذه الأيام باسم « تصنيف » .

* * *

هذه الفقرات الفارسية التي وردت في المثالين السابقين تعتبر بغير شك أقدم أمثلة الشعر الفارسي التي بقيت لنا على مر الزمن ، ولا شك أن أشعاراً كثيرة أخرى على شاكلتها كانت رائجة في إيران في هذه الأزمنة النائية ولكن لم يقدر لأحد أن يسجلها فذهبت مع من قالها إلى حيث لا يرجى لها بعث أو نشور .

الشعر الفارسي الأول :

فلما اشتدت حركة الطموح الفارسي منذ أواخر القرن الثاني وبداية الثالث الهجري استطاع الفرس أن يرقوا بلغتهم ثانية إلى مرتبة اللغات الأدبية التي يمكن أن تكون وعاء لشعر أدبي لا تمله الأسماع ولا تعافه الطباع وأخذ حكام الولايات يشجعون الشعراء على قول الشعر الفارسي ، وربما لاموا الشاعر إذا أنشدهم شعراً عربياً لأنهم لم يعودوا يفهمونه أو لأن وعيهم القومي اشتد ونما بحيث لم يعودوا يتذوقون إلا ما هو فارسي خالص ، وأخذ كتاب التراجم بعد ذلك عندما بدأوا يسجلون الأشعار الفارسية يتسابقون في رواية الأخبار التي تتصل بأول من قال الشعر الفارسي الأدبي فرووا لنا أخباراً مختلفة لا تخرج بهذا السابق المبرز عن واحد من الأسماء الأربعة الآتية :

١ — أبو العباس المروزي .

٢ — حنظلة البادغيسي .

٣ — ابن وصيف السجزي .

٤ — أبو حفص السغدي .

وربما أخطأ كتاب التراجم جميعاً فى جعل الواحد من هؤلاء أسبق السابقين إلى قول الشعر الفارسى ، ولكنهم ربما أصابوا بعض الحق إذا ادعوا أن شعر واحد من هؤلاء كان أسبق الأشعار إلى التسجيل والتدوين .

١ — أبو العباس المروزى :

يعتبر بعض أصحاب التراجم « أبا العباس المروزى » أول شاعر فارسى بعد الاسلام وقد قال بهذا الرأى « أبو هلال العسكرى » المتوفى سنة ٣٩٥ هـ فى كتابه « الأوائل » ونقله عنه فيما بعد كتاب التراجم العربية والفارسية ، فروى السيوطى المتوفى سنة ٩١١ هـ فى كتابه « الوسائل إلى معرفة الأوائل » : أن أول من نظم الشعر الفارسى أبو العباس جيود المروزى . وروى محمد عوفى فى كتابه « لباب الألباب » الذي ألفه فى بداية القرن السابع الهجرى ما ترجمته [1] « وعند ما جاء المأمون إلى مرو سنة ١٩٣ هـ كان فى المدينة رجل من السادة اسمه العباس وكان بصيراً بدقائق اللغتين العربية والفارسية فقال شعراً بالفارسية فى مدح المأمون مطلعه :

أى رسانيده بدولت فرق خود تا فرقدين
گسترانيده بجود وفضل در عالم يدين

مر خلافت را تو شايسته چو مردم ديده را
دين يزدان را تو بايسته چو رخ را هر دو عين

ومنه البيتان التاليان :

كس برين منوال پيش ازمن چنين شعرى نگفت
مر زبان پارسى را هست تا اين نوع بين

ليك ازان گفتم من اين مدحت ترا تا اين لغت
گيرد از مدح وثناى حضرت تو زيب وزين

(١) انظر ص ٢١ ج ١ « لباب الألباب » .

ومعنى هذه الأبيات الأربعة :

— يا من . . . بعظمتك قد أوصلت مفرتك الى الفرقدين .

ويامن . . . بجودك وفضلك قد مددت اليدين .

— ان لزومك للخلافة واجب وجوب انسان العين للعين .

وان لزومك لدين الله واجب وجوب العينين للخدين .

— لم يقل أحد قبلى شعراً على هذا النهج والمنوال .

لأن الشعر الفارسى قبلى كان يختلف عن هذا النوع والمثال .

— ومن أجل ذلك فقد قلت فيك هذه المدحة ذات الرواء

حتى تزدان هذه اللغة بما أوجهه لك من مدح وثناء .

ويستمر الخبر الذي يرويه اللباب فيقول : « إن المأمون سمع هذه القصيدة فأجزل العطاء لقائلها ووصله بألف دينار فلما علم بذلك أصحاب الفضل سجلوا فضله ولكن لم يقل أحد بعده شعراً بالفارسية حتى كانت أيام الطاهرين والصفاريين ، فلما كانت أيام السامانيين ارتفع شأن الشعراء وظهر جملة من كبارهم » .

ويجعل « رضا قلى خان » وفاة عباس المروزى فى سنة ٢٠٠ هـ ، ولكنه لا يخبرنا بالمصدر الذى استقى منه هذا الخبر ، وإن كان تعيين هذا التاريخ جائزاً قريب الاحتمال .

والنقاد المحدثون وعلى رأسهم العلامة محمد عبدالوهاب القزوينى [١] والمستشرق براون [٢] يرون أن آثار الوضع والانتحال ظاهرة فى هذه الأبيات وأن جميع القرائن تقطع بوضعها [٣] ، ومن أقوى الأسباب التى أوردوها تدليلا على انتحالها السببان التاليان :

---

(١) كتب مقالة مفصلة فى هذا الموضوع نشرها جلال الدين همائى فى الجزء الثانى من كتابه « تاريخ أدبيات ايران » طبع تبريز سنة ١٣٤٨ هـ

(٢) انظر ص ٣٤٠ من كتابه « تاريخ الآداب الفارسية » الجزء الأول .

(٣) يمكن الاطلاع على أدلة الانتحال والرد عليها فيما كتبه جلال الدين همائى فى الجزء الثانى من كتابه « تاريخ أدبيات ايران » .

(أولا) أن القصيدة على وزن الرمل المثمن ، ومن غير الجائز أن يكون الفرس قد صاغوا شعراً في هذا الوزن بعد وفاة الخليل بن أحمد واضع العروض بثمانية عشر عاما ، ومن المستبعد أن يوجد في خراسان ، هذه الولاية النائية في إيران ، شاعر استطاع أن يعدل الأوزان العربية ، هذا التعديل السريع لينشد قصيدة طويلة في بحر الرمل المثمن المقصور ، مع أن هذا التطور يستلزم عادة وقتاً طويلا يسير فيه سيره الطبيعي الوئيد .

(ثانياً) أن أول من نقل لنا هذه القصيدة هو « محمد عوفي » الذي ألف كتابه « لباب الألباب » حوالى سنة ٦١٧ ﻫ أي بعد موت المأمون بأكثر من أربعمائة سنة . ولم نجد ممن تقدموا « عوفي » أو عاصروه مثل « رشيد الدين الوطواط » صاحب « حدائق السحر » و « نظامي عروضي السمرقندي » صاحب « جهار مقالة » و « شمس القيس الرازي » صاحب « المعجم في معايير أشعار العجم » مَنْ تعرض لذكر قصة هذا المروزي ومدحه للمأمون .

٢ — حنظلة البادغيسي :

ويرى فريق آخر من أصحاب التراجم أن أول شاعر فارسي بقي لنا ذكره مع أمثلة من شعره هو « حنظلة البادغيسي »

وقد اعتبره صاحب « لباب الألباب » من جملة شعراء الطاهريين (٢٠٥ — ٢٥٩ ﻫ) وكتب عنه النبذة التالية[1] :

« كان آل طاهر يمتازون بالكرم الزائد والجود الوافر ، ولكنهم لم يكونوا يعتقدون في اللغة الفارسية الدرية ، وقلما قال فيها أحد الشعراء شيئاً من الشعر ، ولكن نشأ على عهدهم شاعر حلو الكلام اسمه حنظلة من بلدة بادغيس ، كانت ألفاظه في حلاوتها شبيهة بماء الكوثر الزلال ، وكانت أشعاره في طراوتها ورقتها

---

(١) انظر أصلها الفارسي في « لباب الألباب » ج ٢ ص ٢

كأنها نسيم الشمال ، ومن لطائف أشعاره هذان البيتان اللذان يليقان بترديد المجامع وتشنيف المسامع :

يارم سپند أگرچه برآتش همی فگند | أز بهر چشم تا نرسد مرورا گزند
أورا سپند وآتش ناید همی بکار | با روی همچو آتش وباخال چون سپند

ومعنى هذين البيتين بالعربية :

— ان حبيبي يديم وضع البخور على جمرات النار
حتى لا تصيبه عين الحسود بشيء من الأذى والاضرار
— ولكن البخور والنار لا يفيدانه شيئاً من الأشياء
وهذا خاله شبيه بالبخور ، وهذا وجهه شبيه بالنار ذات الضياء

أما صاحب « چهار مقاله »[1] فقد روى لنا قصة طريفة ورد بها ذكر « حنظلة البادغيسى » على هذا النحو :

« سئل احمد بن عبد الله الخجستانى كيف وصل إلى إمارة خراسان ، وقد كان مكارياً يسوق الحمير ؟ فقال : كنت يوماً فى بادغيس فتناولت ديوان حنظلة البادغيسى وأخذت أقرأ فيه حتى وصلت إلى هذين البيتين :

مهترى گر بكام شير دراست | تو خطر كن ز كام شير بجوى
يا بزرگى وعز ونعمت وجاه | ياچو مردانت مرگ رويا روى

ومعناهما بالعربية :

— اذا كانت العظمة فى حلق أسد كاسر
فجاهد وخذها من حلقه وان اشتدت المخاطر
— فاما وصلت الى العظمة والعز والنعمة والجاه
وأما مت كالرجال وودعت الحياه . . . !

وتمضى القصة فتروى لنا أن هذين البيتين أثارا فى « الخجستانى » كثيراً من الحماسة والحمية بحيث أسرع إلى بيع حميره واشترى بثمنها خيولا ثم رحل عن وطنه والتحق بخدمة « على بن الليث » حتى وصل إلى إمارة خراسان .

---

(1) انظر چهار مقالة طبع ليدن ص ٢٦

والمروى عن « احمد بن عبد الله الخجستانى » أنه قتل على أيدى غلمانه فى نيسابور فى سنة ٢٦٨ هـ كما جاء فى تاريخ ابن الأثير وأنه كان من أصحاب محمد بن طاهر (٢٤٨ — ٢٥٩ هـ) ثم التحق فى سنة ٢٥٩ هـ بعمرو بن الليث مؤسس الدولة الصفارية ، وعلى ذلك يتعين أن يكون « حنظلة البادغيسى » قد عاش فى النصف الأول من القرن الثالث قبل وصول الخجستانى إلى إمارة خراسان وإذا صح ذلك فهذا دليل على وجود هذا النوع من أشعاره فى خراسان وما وراء النهر منذ بداية القرن الثالث الهجرى .

ويجب ألا ننسى أن قصة « الخجستانى » هذه وتمثله بأبيات « حنظلة » مروية بنصها فى كتاب « تاريخ گزيده » ولكنها منسوبة إلى « سامان » جد السامانيين ، ويستبعد الأستاذ محمد عبد الوهاب القزوينى أن يكون « سامان » قد تمثل بأبيات حنظلة ، لأن سامان عاش قبل عصر المأمون ببعض الوقت ، بينما المعروف عن حنظلة أنه عاش أيام المأمون وكان شاعراً ينشد الشعر أيام الطاهريين .

وصاحب « مجمع الفصحاء » يجعل وفاة حنظلة فى سنة ٢١٩ هـ ، ويجعلها غيره فى السنة التالية دون أن يستند إلى دليل قاطع أو برهان ناصع .

٣ — ابن وصيف السجزى :

وفى اعتقاد جماعة آخرين من النقاد أن أول قائل للشعر الفارسى بعد الاسلام دُوِّنت أشعاره وضبطت وزنا هو « محمد ابن الوصيف السجزى » الذى عاش فى النصف الأخير من القرن الثالث الهجرى واشتغل كاتبا ليعقوب وعمرو ولدى ليث الصفار . .

واعتمادهم فيما ذهبوا اليه هو كتاب « تاريخ سيستان » [1] الذى لا يعرف له مؤلف وإن كانت جملة من القرائن تدل على أنه من تواليف أواخر القرن السابع

(١) طبع هذا الكتاب فى طهران سنة ١٣١٤ هـ . ش . وقام على تصحيحه ملك الشعراء بهار

الهجرى ، فهذا الكتاب يقول صراحة إن « ابن الوصيف » هو أول شاعر فارسي بعد الاسلام وفيما يلي ترجمة عبارته :

« وكان الشعراء يقولون الشعر بالعربية ليعقوب بن الليث ولم يكن له علم بهذه اللغة ومن أجل ذلك فلم يكن يفهم أشعارهم ، وكان محمد بن الوصيف كاتب رسائله وكان خبيرا بالآداب العالية ، فقال له يعقوب في يوم من الأيام : لم يقول لى الشعراء شيئا لا أفهمه . . . ؟ ! فأخذ محمد بن الوصيف بعد ذلك يقول الشعر بالفارسية فى بلاد العجم ولم يسبقه اليه أحد » .

ويستمر هذا النص[1] فيقول : « انه عندما تمكن يعقوب من قتل « رتبيل » ملك كابل و « عمار الخارجي » هنأه محمد بن الوصيف بقصيدة فارسية قال فيها :

أى أميريكه أميران جهان خاص وعام	بنده وچاكر ومولاى وسك بندوغلام
ازلى خطى درلوح كه ملكى بدهيد	به أبي يوسف يعقوب بن الليث همام
بسام آمد رتبيل ولتى خورد بلنك	لتره شد لشكر رتبيل وهبا كشت كنام
لمن الملك به خواندى تو أميرا بيقين	با قليل الفئه كت داد درآن لشكر كام
عمر عمار ترا خواست وزو كشت برى	تيغ توكرد ميانجى بميان دد و دام
عمرأو نزد تو آمد كه توجون نوح بزى	در آكار تن أو ، سر او باب طعام

ومعنى هذه الأبيات بالعربية :

— أيها الأمير . . . لقد أضحى أمراء العالم أجمعين
من مواليك وخدامك وعبيدك وغلما نك الطيعين
— يارب . . . . ! اجعل له فى ألواح الملك خطاً أزلياً
واعطه الى الهمام ابى يوسف يعقوب بن الليث
— ولقد جاءك بسام (٢) خاضعا كما انحطم على يديك « رتبيل » (٣)
فتمزق جيشه اربا اربا وتهدمت بلاده ومبانيه
— فيا أيها الأمير . . . اقرأ آية « لمن الملك » وآية « قليل الفئة » فقد حقق الله رغبتك و نصرك على ذلك الجيش اللجب

(١) انظر تاريخ سيستان ص ٢١٠

(٢) كان بسام من الخارجين على يعقوب ولكنه اصطلح معه وأصبح أديبا يقول الشعر .

(٣) رتبيل : هو ملك كابل .

— ولقد طلبت عمر « عمار » ...[1] فتبرأت منه حياته
وأصبح سيفك قاطعاً لكل أليف ووحشى
— ولقد انقضى عمره على أبوابك ... فعش أنت كما عاش نوح
وأما هو فحسبه أن يكون جسده على باب « آكار » ورأسه على باب الطعام [2]

والحادثة التى أشار اليها « ابن الوصيف » فى هذه الأبيات وقعت فى سنة ٢٥٣ هـ عند ما فرغ يعقوب من أمر « رتبيل » ملك كابل وقتل عماراً الخارجى وتوجه بعد ذلك إلى مدينة « هراة » وكانت فى أيدى الطاهريين فاستولى عليها وغلب الأمير محمداً الطاهرى .

ويستفاد أيضاً مما ورد فى « تاريخ سيستان » أن هذا الشاعر بقى على قيد الحياة مدة بعد وفاة يعقوب (سنة ٢٦٥ هـ) وأنه قال شعراً فارسياً فى سنة ٢٨٣هـ بخصوص مقتل « رافع بن هرثمة » وأنه قال كذلك شعراً فى سنة ٢٨٧هـ وأرسله إلى « عمرو بن الليث الصفار » وكان قد وقع فى ذلك الوقت أسيراً فى يد الأمير اسماعيل السامانى ، كما قال أشعاراً كثيرة بعد ذلك رثى بها الضعف الذى أصاب آل الصفار ، وهذه الأشعار جميعها مذكورة فى صفحات متفرقة من هذا الكتاب[3] .

٤ — أبو حفص السغدى :

وبعض كتاب التراجم والشعر ينسبون أقدم الأشعار الفارسية إلى « أبى حفص الحكيم بن أحوص السغدى السمرقندى » وقد ورد فى كتاب المعجم لشمس الدين محمد بن قيس الرازى[4] « أنه أول من قال الشعر الفارسى وكان من سغد سمرقند عارفاً بصناعة الموسيقى وقد ذكره أبو نصر الفارابى المتوفى سنة ٣٣٩ هـ فى كتابه فقال : « إنه كان يضرب على آلة موسيقية تعرف باسم الـ « شهرود » ولم يستطع أحد من بعده أن يضرب على هذه الآلة »

---

(١) هو عمار الخارجى .
(٢) « درآكار » و « باب الطعام » بوابتان لمدينة سجستان التى كانت تسمى زرنج .
(٣) ارجع الى « تاريخ سيستان » ص ٢١١ و٢٥٣ و ٢٦٠ و ٢٨٦
(٤) انظر ص ١٧٠ من المعجم طبع بيروت سنة ١٩٠٩

وقد ذكر ذلك الكتاب أنه كان على قيد الحياة سنة ٣٠٠ هـ ونسب إليه قول البيت المعروف :

آهوى كوهى دردشت چگونه دوذا يار ندارد بى يار چگونه روذا

ومعناه :

— كيف يستطيع الغزال الجبلى أن يرتع فى الصحراء
ولا صاحب له ولا أنيس فكيف يستطيع أن يمرح فى هناء ...

فاذا صحت رواية « المعجم » فأن أبا حفص يعتبر من رجال القرن الثالث الهجرى وربما كان معاصراً لابن وصيف السجزى ، ولكنه على أغلب الظنون متأخر عن حنظله البادغيسى ، وينتفى بذلك أن تعتبر أشعاره أقدم الأشعار الفارسية لأن « الرودكى » شاعر السامانيين المعروف عاش فى نفس الوقت ومات بعده بقليل فى سنة ٣٢٩ هـ كما أن شعراء الدولتين الطاهرية والصفارية يعتبرون ، على قلتهم ، أسبق منه زمنا وأولى منه بمكان الأسبقية والتقدم .

***

هذه هى بواكير الشعر الفارسى وهى كما تبدو لنا قليلة متواضعة ولكنها كبيرة الدلالة على أن الحركة الأدبية فى إيران أخذت تستكمل أسبابها على عهد الطاهريين والصفاريين بحيث إذا طلعت علينا شمس الدولة السامانية (٢٦١ — ٣٨٩ هـ) وجدنا أن صاحب اللباب يذكر من شعرائهم الذين قالوا الشعر بالفارسية ثمانية وعشرين شاعراً ، كان من بينهم أربعة شعراء ممن يوصفون بأنهم من ذوى اللسانين أى ممن يجيدون النظم بالعربية والفارسية ، وكان على رأسهم الشاعر الكبير « أبو عبد الله الرودكى » الذى يعتبر بحق « أبا الشعر الفارسى » وأول الجهابذة ممن أنشدوه .

من اللهجات اليمنية الحديثـــة

للدكتور خليل يحيى نامى

أرسلت جامعة فؤاد الأول فى سنة ١٩٣٦ بعثة علمية إلى جنوب بلاد العرب وكنت أحد أعضاء هذه البعثة ، لأقوم بجمع النقوش العربية الجنوبية واللهجات اليمنية الحديثة . وقد جمعت بعض النقوش القديمة ودرستها فى مصر وألمانيا ، ثم قدمت هذه الدراسة إلى كلية الآداب فى سنة ١٩٣٩ فمنحتنى عليها إجازة الدكتوراه ونشرتها إدارة البعثات فى ســـنة ١٩٤٣ تحت اسم « نشر نقوش سامية قديمة من جنوب بلاد العرب وشرحها » ولم تتح لى الفرصة لجمع نصوص شعبية عديدة تساعدنى على دراسة هذه اللهجات دراسة علمية واسعة ، وذلك لأسباب عدة ، منها أننا لم نقض فى ربوع اليمن زمناً طويلا نستطيع فيه أن نختلط بالشعب اختلاطا تاماً لنجمع منه نصوصاً عديدة كاملة ، كما أننا لم نكن مزودين بالآلات العلمية الخاصة بالتسجيل وغيره كما كنا نحب ذلك و نصبو إليه .

وقد زودنى بعض اليمنيين الأفاضل ببعض النصوص الشعبية التى قد تمثل لهجات بعض الأماكن التى مررنا بها ، كما جمعت من أفواه سكان تلك الأماكن كثيراً من الاصطلاحات والمفردات الشعبية . ومن هذه النصوص السالفة الذكر نصان زودنى بهما أحد أهالى قرية « التُربة » بعزلة « ذبحان » فى قضاء « الحجرية » بلواء « تعز » ، وقد أخبرنى صاحب هذين النصين بأنهما يمثلان لهجة « التُربة » وما يجاورها من « ذبحان » و « أحكوم » و « المقاطرة » و « النجيشة » .

النص الأوّل

وُ رجّال اسمع وحنتر لجولى شخبرك خيبرك حيدره ، قاجربتو الدهر لحمّا يصلّع رامى . ولا تصدقبش أولان اللى يهرجو ويقلوعو بالكذب . لحمّا كنا زغار أيام القبيّله كان محا تسكيش يسرح وحدو وحددو لحمّا يعيق لواليد القرية كره وحده . وجزعو وقاهم شغمه نابلين البنادق . تدرى لمو ؟ خينا يكون واحد غريم معه مكتمله ، ويهتت جنابه ويشقفه رصاصه ويكرع به .

ولا جزع حمول هاشوه والجازع يسلبو أداتو . ولا حنترو وعشيه نواره لاصى رمو على وشتخو بقلصه . وكنا نترامى من مترس لامترس . وأمد ذلحنت وقابو دولة الامام اللى سبر لنا باذا العامل الحلالى الرحيم الله يخلوه ماعابوس منا ذاك الشى شى . إتعلط صميل بدل البندق والجرده وجزع تبرع محا يجزمش يتعرضك ، وحكم الشريعه يطرم طرم . والرعوى لحمّا يشا يخبر الإمام يجاوبو أمد وحكامنا ما يهمش التلخمه والتزرجام .

التعليقات

وُ = ياء المنادى وهى مضمومة بضمة ممالة ولم أسمعها إلا فى قرية « التربة » كما سمعتهم يستعملون أيضاً ياء المنادى — وُو للتنبيه والإغراء .

رجّال = رجل

كذلك سمعتها فى « ناعط » ، ويقولون فى « الخا » رِجّال بكسر الراء وتضعيف الجيم والجمع رجال من غير تضعيف الجيم ، وكذلك فى شمال « الحديدة » ولهجة « الزرانيق » والجمع رجّاله بفتح الراء وتضعيف الجيم .

خَنْتَرِ = أنظر .

خَنْتَرِ فى مدينة « تعز » وقرية « التربة » معناها نَظَرَ . وجاء في القاموس المحيط جـ ٢ ص ٣ ما يلى : الحتر تحديد النظر . وكذلك فى شرح القاموس جـ ٣ ص ١٣٣ وقد حتره حتراً إذا أحد النظر إليه اه . وفى القاموس المحيط جـ ٢ ص ٦ مايلى : والخندورة بكسر الخاء وضم الدال ، والخندير والخندارة والخندور والخنديرة بكسرهن الحدقة . وجاء فى ص ١٤ من هـذا الجزء : رجل حنادر العين حديد النظر والخندورة فى ح د ر .

لجولى = إلى مكانى . إلىَّ

جول فى « الحجرية » معناه مكان . والجول فى « صنعاء » كما سمعت هو آنية الزهور . وفى لغة القبائل المجاورة لصنعاء الجول هو جدار البئر . وفي حضر موت الجول هو السهل أو الارض المستوية . وفى لسان العرب جـ ٣ ص ١٤٠ ما يلى : الجول والجال والجول الأخيرة عن كراع ناحية البئر والقبر والبحر وجانبها . والجول بالضم جدار البئر ، قال أبو عبيدة وهو كل ناحية من نواحى البئر إلى أعلاها من أسفلها . . وقيل جول القبر ما حوله . . . اهـ

وقد وردت كلمة جول فى النقوش المعينية وقد فسرها استاذ رودوكنا كس ب : من ضمن . داخلة فى . مدرجة فى . وهذا التفسير قريب من معنى جول = مكان فى الحجرية ، ومن قول أبى عبيدة فى أنه هو كل ناحية من نواحى البئر . كذلك جاءت فى النقوش السبأية ومعناها مِلك .

سخبرك = سيخبرك .

تستخدم الشين كثيراً فى لواء تعز والتهامة للدلالة على الاستقبال وسمعتهم يقولون فى صنعاء شاقولك كما سمعتهم يقولون أيضا ستصل كذلك فى دار أعلى بلاد أرحب . ويقولون أيضا فى صنعاء حتصل وعنسير فى معنى ستصل وسنسير وتستعمل الأخيرة كذلك فى بيت حميد بوادع شراع وهى من بلاد أرحب .

خبير حيدره = صديقك حيدرة .

تستعمل كلمة خبير فى معنى صديق أو رفيق فى كل بلاد اليمن تقريباً . وفى لغة جعز : خبر = ضم . أشرك وفى العبرية حابر = صديق أو رفيق ، حبر = ضم . وصل . اتحد . وفى اللغة السريانية حبر = صاحب ، حبرا = صاحب . صديق .

قاجربتو = قد جربت .

تستعمل قا = قد كثيراً فى الحجرية خصوصاً فى الجمل الاسمية فقد سمعتهم يقولون : قانا أقولك من أول = قد أنا أقول لك من قبل = قد قلت لك دائماً من قبل ، وقابو دولة الإمام = وقدبه دولة الإمام = وفيه دولة الإمام ، وقاهم شنمه = وقدهم جماعة = وهم جماعة ، وآذكن قاهون = أولئك قدهم = أولئك هم . كما تستخدم القاف بدون مد مثل قجزعته = قد سرت به ، وقو = قدهو . كذلك تستعمل قد فى الحجرية كاملة بدون حذف الدال فسمعتهم يقولون قدحنا = قد نحن ، قدهون = قدهم ، ولقدك = وإذا قد أنت = وإذا أنت . كما سمعتهم يقولون فى صنعاء : قدو عالى أو قد على = قد هو صعد = قد صعد ، نجى قداك = نجيء عندك أو لديك . وسمعتهم يقولون أيضاً فى بيت حميد بوادى شراع : قدو مروس = قدهو مرتفع = قد ارتفع ، قدى

كاملة = قد هى كاملة = هى كاملة وتنطق القاف قافا فى اليمن السفلى وتنطق جافا فى اليمن العليا والفاصل بينهما هو جبال سُمارة .

لَمّا = لحينا = حتى . إلى أن — وسمعتهم يقولون فى صنعاء لَنّا .

ولا تصدقوبش = ولا تصدق بشىء = ولا تصدق .

أُولان = هؤلاء .

ويقولون أيضاً فى قرية التربة آذان = هؤلاء ، فى الخاهاذن ، فى حيس ذيلا zela بمدة ممالة للياء وكذلك فى شمال الحديدة ولهجة الزرانيق كما يقولون أيضاً دول ، فى صنعاء هاذولا ، فى ناعط هَوْلا وهاولَيه .

أدوات الإشارة فى الحجرية هي كما يلى : آذا = هذا ، أذه = هذه ، آذان = هؤلاء ، أَذَنْك ، أَذَكْن ، آذَكْن = أولئك ، أُونا = هنا ، أُوناك = هنـاك .

والضمائر هى كما يلى : هُو ، هى ، هون = هم وللجماد أيضاً ، هين hen = هن ، أنتون anton = أنتم ، أنتين antén = أنتن ، أنا ، نِحنا ، إحنا = نحن .

اللِى = الذين .

وتستعمل أيضاً للمفرد فيقولون اللى عندك = الذى عندك أو ما عندك . وينطقونها فى شمال الحديدة ولهجة الزرانيق بفتح الهمزة أى أَللى .

يهرجو = يتحدثون .

وقد سمعتها فى الحديده وصنعاء فى هذا المعنى أيضاً ، وفى القاموس المحيط ج ١ ص ٢١١ ما يلى : هرج فى الحديث أفاض فأكثر أو خلط فيه .

يقلوعو = يكذبون .

وكذلك تستخدم فى معنى يتشاجر كما سمعتهم يقولون ذلك . وفى القاموس المحيط فى مادة ق ل ع ما يلى : كشداد الكذاب والساعى إلى السلطان بالباطل .

لما كنا زغار = لما كنا صغارا .

وكذلك يقولون زغنين وفى صنعاء زغير ، والجمع أزغار وزغار .

القبيلة = الفوضى والاضطراب .

من الجائز أن هذه الكلمة مشتقة من قبائل أى أيام القبائل حيث لم تكن فى البلاد اليمنية حكومة موحدة ولاسلطان ، بل كانت البلاد خاضعة لحكم القبائل المستقلة باقطاعياتها وذلك فى أيام حكم الأتراك قبل أن يستقل جلالة الإمام يحي حميد الدين ببلاد اليمن ويوحدها .ويخضعها لسلطانه ويقضى على نظام القبائل الاقطاعى وعلى حزوبهم التى كان يشنها البعض على البعض الآخر فى ذلك العهد لذلك اشتقت القبيله من القبائل للدلالة على الفوضى والاضطراب اللذان كانا سائدين فى أيام ذلك العهد .

محايسكيش = ما أحد يستطيع .

وحدو وحددو = وحده منفرداً .

يعيق = يدعو — وفى القاموس المحيط ج ٣ ص ٢٦٣ ما يلى :

عيق تعيقاً صوت .

لواليد = لأولاد .

كره وحده = مرة واحدة = جميعاً .

شغمه = جماعة .

نابلين = مسلحين .

تدرى لمو = تدرى لما هو = أتدرى لماذا أو لما هذا .

خينا = ربما .

غريم معه = عدو له .

مكتمله = (مكتمن له) = كامن له .

يهتت = يهدد جنابه = يفاجؤه .

قالوا لى فى قرية التربة إن معنى يهتت هو يجرى أو يعدو . ولكنى أظن أن معناها هو يهدد . وكثيرا ما سمعتهم يقلبون الدال تاء فى كل بلاد اليمن تقريبا فيقولون : يوم الدين = يوم التين ، الديانة = التيانة ، الديك = التيك . . الخ .

يشققه = يضربه .

يكرع به = يرمى به .

ولا = وإذا .

هاشوه = أخذوه . سلبوه — وفى القاموس المحيط ج ٢ ص ٢٩٢ ما يلى : المهاوش ما غصب وسرق .

نواره لاصى — سراجه مضىء .

وسمعتهم فى الحجرية يقولون : لصى يلصى = أسرج السراج . وفى القاموس المحيط ج ٢ ص ٣١٥ ما يلى : اللاوص اللمح من خلل باب ونحوه .

شتتحو بقلصه = كسروا زجاج سراجه .

وأمد ذلحنت = وأما الآن . وأما فى هذا الحين .

من الجائز أن أصل هذا التركيب هو : وأما مدة ذا الحين ثم أدغمت أما فى ميم مدة وحذفت التاء النهائية لمشابهتها للدال فصارت أمد — وقد سمعت ذلحنت = الآن فى الحجرية والخا والحديدة وصنعاء وناعط .

سبّر = أرسل .

وفى القاموس المحيط ج ٢ ص ٤٨ مايلى : وسفره تسفيراً أرسله إلى السفر.. والنار ألهبها — وقد سمعتهم يقولون فى تعز وفى بعض بلاد اليمن وقت سبرت نار وقهوة = وقت ألهبت ناراً وعملت قهوة .

باذا = بهذا .

قلبت هاء هذا إلى ألف ممدودة مثل آذاك الموجودة فى هذا النص ومعناها هذاك .

الله يخلوه = الله يبقيه .

ما عابوس = ما عاد به . لم يبق به .

وتستخدم عاد فى جنوب بلاد العرب للدلالة على الحال والاستقبال مثل : وعاد هون مقتلبوش علينا = وهم لم يختلفوا معنا . وسمعتهم يقولون فى حضرموت : عادى = أنا باقٍ ، وعاد هم = هم باقون . كما تستعمل عاد أيضاً فى قرية التربة فى معنى قد مثل وعادحنا بدينا = وقد بدأنا وكذلك فى حضرموت كما سمعت مثل عاد خرجنا = قد خرجنا .

وتحذف دال عاد كما فى هذا النص وكما فى عنسير = سنسير . كما تستعمل للاستفهام مثل عرحت = هل رحت .

مِنَا ذاك = من أذاك وأصلها من آذاك = من هذاك . وقد سمعتهم فى بعض بلاد اليمن يقولون مناذا = من هذا .

اتعلّط = تسلّح .

صميل = عصا .

الجُرده = السيف .

وجَزَع تبرّع = وأمض أو إذهب تأمن .

محايجزمش يتعرضك = ما أحد يستطيع أن يعترضك .

حكم الشريعة يطرم طرم = عمّ حكم الشريعة عموماً .

وفى القاموس المحيط ج ٤ ص ١٤١ ما يلى : طَرِمَ الماء خبُث وعَرمض والشىء طبّق .

الرعوى = المزارع .

لما يشا = (لحينما يشاء) = إذا أراد .

يجاوبو أمَد = يجاوبه سريعاً أو فى الحين .

مابهمش التلخمه والتزرجام = ما بهم الكبر والاستهزاء .

وفى القاموس المحيط فى مادة ل خ م ما يلى : كهمزة الثقيل الجبس . والله أعلم .

النص الثـاني

عرحت تندى الانوار من عند الدرغاش لجـل تسرح تدمل وتحر الحول ، ولهون شحتاجو دمل خيرات شطلع أنا وانت لعند إب زائد خبنا شستحى متاكره ، وقدحنا شنرجع بمقضات غرض .

واذكن القبائل شنحا كيهن بكل خباره وعاد هون مقتلبوش علينا . والديه آذه خلى الشاق واذا الذى جنبك بحلسنه حتى بخاريب معبنش طاقه للسرح والروح ، وعادحنا بدينا تسكه الشغله موش كل ساعه مهره . زالـكميد على الزعاف ولـكيمه خلهن أول يغرزو الجمل ويلقطو سئير للبهائم من الزريع اللى عاد هون زغتنين . والحذر تخلى الذى موط يخربشو كشيتو عندنا ناس منش حق الخربشة، ولنت اشتنسم حاجه خلى المفتاح بالدروان وانا والله يابا عليك بالذى تشه .

هيا أكه لموذن يتوحترو علينا قد هون يغرششو بكل واحد ما سلمش عليهن واحد ، ولقلتلهون لموعلى ذه قالو أكه منحناش مربوطين ببوطتك ، الله يخلى العاقل صميله ممدود سع البلايا فعجز كمن عاصر نبيه . ماعادإلا باقيتك يابن الكهمه ولقدك بانى على اخراج الخبرانا شرفيلك لمضر بتكش بحفى رجلك لوما تلحس . مش قعاى تحسبنى مكلف : والفشرة مشتنفعكش ، قجزعته على الأول والا مانا ، والله مامعك الا مرافق وسيدى حسن ، والا خرجتلى فارسا لفارس والعقوار دجاهنا . وشرى إب سلطان موشعملك ، تحينك على الاخدام وخرجهون

دمهون باشقاقهون ، وانا واشا إلا شرميلك كيف الرجاله ، وحسك تكرع بالشرم للشاجبه وتترجع لوري شرجع اعرطتك ملحفتك وشناتحك .

عرحت = عاد رحت = هل رحت .

تندى = تحضر .

اجل = لأجل .

تدمل = تسمد .

وفى الحجرية دمل ودمال وزبل وأزبال = سماد . وفى القاموس المحيط في مادة دمل مايلي . الدمال كسحاب ماوطئته الدواب من البحر والتراب . . . ودمل الأرض دملا أصلحها أو سرقنها فتدملت صلحت به .

وتحر الحول = وتصلح الجربة

فى الحجرية يحر = يزيل التراب من على وجه الأرض ويضع مكانه الزبل أو الدمال والمصدر حرور ، والمحر هو اللوح الذى يؤخذ به الرمل والتراب الموجود على سطح أحواض الزراعة — والحول هو حوض الزراعة .

ولهون = إذا هم = إذا كانوا .

شحتاجو = سيحتاجون .

دمل خيرات = دمال كثير .

شطلع أنا ونت = سأطلع أنا وأنت .

إب زائد — يقولون فى الحجرية ان إب زائد هو ابن زائد ولكن أبزائد وردت من قبل كاسم علم فى النقوش السبأية .

خَيْنا شِسْتِحى = عسى أن يخجل .

مِتْنا كَرَّه = من أتنا جماعة . من أتنا معا .

وقَدِحْنا شنرجع = وقد نحن سنرجع = وسنرجع .

بِمْقضّات غرض = بقضاء الحاجة — بإتمام غرضنا .

وَاذَكْن بفتح الذال وسكون الكاف = وأولئك .

شِنْخا كِيهُون = سنخبرهم .

بكل خُبّاره بضم خاء خباره وتضعيف الباء المفتوحة وفتح الراء = بكل خبر = بكل شيء .

وعاد هون مَقتَلبوش علينا = فهم لم يختلفوا معنا — لم يتغيروا علينا .

الدِّيمة = مكان كوخ الزارع .

آذه = هذه .

الشاقى = الأجير . العامل .

وَاذا الذى جَنَبَك = وهذا الذى بجوارك .

يَحلسنّه = ينظفه .

حتّى بِخاريب = ولو من روث البهائم أو من البعر — المفرد خَربوب وخَربَه .

مَعِبنِش = ماعاد بنا = ماعندنا .

وعادحْنا بدينا نسكّ الشُغله = ونحن بدأنا نترك (نسأم) الشغلة .

موش كل ساعة مهره = ليس كل ساعة عمل .

الكميد = تكسير كتل التراب ، وتسمى كتل التراب قرادف ، والمفرد قردف . والمكمد الآلة التى تكسر بها كتل التراب .

خلهون أول = دعهما أولا .

يغرزوا الجمل = يطعمان الجمل . وفى القاموس المحيط فى مادة جرز ما يلى : جرز أكل أكلا ، والجروز الأكول أو السريع الأكل .

ويلقطو سئير للبهائم = ويجمعان حشيشاً يابساً للبهائم ، والسئير والسؤر والسؤرر الحشيش اليابس .

الزريع اللى عاد هون زغتين = المزروعات التى عادهم صغار = المزروعات الصغيرة .

الذى موط بخربشو = الذى أسفل بخربشه = من ينزل بخربشه .

كمشيتو عندنا ناس منش حق الخربشة = لأنه سيأتون عندنا ناس غير حق الخربشة = لأنه سيأتى لدينا أناس ليسوا من ذوى الخربشة أو لايحبون الخربشة .

ولنت اشتنسم حاجة = وإذا أنت استبقيت حاجه = وإذا تركت شيئاً .

الدروان = طاقة فوق الباب توضع فيها الأشياء ، وفى القاموس المحيط ج ٤ ص ٢١٨ الدرابنة البوابون الواحد دربان فارسى معرب .

وأنا والله يابا عليك بالذى تشه = وأنا والله يا أبى عليك بالذى تشاءه أى أحقق لك يا أبى ما تريده .

لموزن يتوحترو علينا = لماذا يتحمسون علينا ، فى القاموس المحيط ج ٢ ص ١٥٢ — وصدره على يحر ويوحر وييحر فهو وحر استضمر الوحر وهو الحقد والغيظ والغش . وأظن أنه من المستحسن أن نفسر نصنا كما يلى : لماذا يغشوننا .

أكّه = هكذا .

قد هون = قد هم = انهم .

يغرششو = يوقعون . ينمون . يغشون .

ما سلّمش عليهون واحد = ما سلم عليهم أحد . لايحييهم أحد .

ولقلتلهون لمو علاذه = واذا قلت لهم لما على هذه = وان قلت لهم لما هذا .

منحناش مربوطين ببوطتك = مانحن تحت قيادتك .

العاقل = رئيس البلدة . وقد جاءت فى النقوش السبأية .

صميله ممدودة سع البلايه = عصاه ممدودة حتى البلايا = عصاه ممدودة تصل إلى كل شىء = نفوذه ممتد امتدادا كبيراً .

كمّن عاصر نيبه = كل من يعصر نابه = كل جبار .

يابن السكهمه = ياابن المرأة — وهى تقال للتحقير ، فى القاموس المحيط ج ٤ ص ١٧١ — ورجل كهام كسحاب كليل عى بطىء مسن لاغناء عنده ككهيم .

ولَقَدَكَ بانى على اخراج الخبر = واذا كنت قادرا على اخراج الخبر أو مصرا على اذاعة الخبر . وفى القاموس المحيط ج ٤ ص ٢٩٩ — وألقى بوانيه أقام وثبت .

لمضرَبتَكش بحَفى رجلك = اذا لم أضربك بمداس رجلك .

لوما تنلحَّس = الى أن تلحس الأرض من كثرة الألم = حتى تذل .

مُش قعاى = لست بقوال — وفى الحجرية قعَّ = فتح فمه .

تحسبنى مَكْلَف = أو تحسبنى امرأة .

والفشره مش تَنفعَكش = والفشر أو الهذيان لا ينفعك أو لا يجديك شيئا .

قجزعتُه على الأوَل — بضم الهمزة وفتح الواو = أمضيته على الأولين . قد سرت به على الأولين . قد جوزته على عقول الأولين .

ولامانا — بضم الواو = ولكن ما أنا الذى يصدق هذا الفشر أو الذى يجوزه عقلى .

والله مامعك الا مرافق وسيدى حسن = والله مامعك الا سواعد وفقر — ويقال هذا كناية عن الفقر .

والعقوار = والساحة . وفى القاموس المحيط فى مادة ع ق ر ما يلى : والعقر . . . ومحلة القوم ومؤخر الحوض . . . ووسط الدار وأصلها ويفتح .

دُجاهنا = تجاهنا — وكثير ما تقلب التاء دالا فى بلاد اليمن .

وشَرى إب سلطان = وسأرى أب سلطان أو ابن سلطان .

مو شعملك = ماذا سأعمل لك.

تحينك على الاخدام = أبد الشجاعة على الخدم.

وخرجهون = وأخرجهم.

دمهون بأشقاقهون = دمهم بأفواههم.

وأنا أوشا الا شرميلك = وأنا أشاء الا سأريك = أما أنا فأريد أن أريك.

كيف الرجاله = كيف تكون الرجال.

وحسك = انتبه.

تسكرع = ترمى.

الشرم = المنجل.

الشاجبه = الحد، نهاية قطعة الأرض.

أعرططك = أعريك.

شناتحك = ثيابك، والمفرد شنتاح.

الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى

جمال محمد محرز

عنى المسلمون بأمر مخطوطاتهم عناية فائقة ، وكانوا يحرصون على أن تكون آية فنية رائعة ، ومن ثم وجد فن خاص بها هو « فن الكتاب » الذى يحتوى على عدة فنون أحدها فن التصوير . وقد امتاز التصوير الإسلامى بأنه يوضح نصوص المخطوطات علمية أو تاريخية أو أدبية منظومة أو منثورة .

ولقد طغت كثرة إنتاج المصورين فى هذا الضرب من النشاط الفنى على فرع آخر من ميادين التصوير ، لم ينل إلى الآن ما يستحقه من العناية والدرس ، ذلك هو رسم الصور الشخصية . ونقصد بالصور الشخصية تلك الرسوم التى يقوم الفنان بعملها نقلا عن أنموذج حى أمامه ، ويكون صادق التعبير عن صفات أنموذجه الخلقية والخُلقية .

أقدم الرسوم الإسلامية الشخصية التى وصلت الينا ترجع إلى القرن ١٤ م إلا أن الكتب الأدبية والتاريخية تفيض بذكر أمثلة كثيرة لرسوم شخصية .

ولعل أقدم هذه الأمثلة تلك التى تقول بوجود صورة للنبى محمد (صلعم) وهى التى رآها سائح قرشى ، يدعى ابن وهب من ولد هبار بن الأسود ، عند امبراطور الصين ضمن مجموعة صور تشمل الأنبياء والرسل منهم نوح فى السفينة بمن معه ، وموسى وبنو اسرائيل ، وعيسى بن مريم على حماره والحواريون معه . وفوق كل صورة كتابة طويلة قد زيد فيها ذكر أسمائهم ومواضع بلدانهم ومقادير أعمارهم وأسباب نبوءاتهم وسيرهم ويقول « ثم رأيت صورة نبينا محمد (صلعم) على جمل وأصحابه محدقون به فى أرجلهم نعال عربية من جلود الإبل

وفى أوساطهم الحبال قد علقوا بهـا المساويك [1] » ويقال إن راسمها مصور صينى كان ضمن بعثة موفدة إلى النبى [2] . ومن الرسوم التى عملها الصينيون لشخصيات مسلمة صورة ابن بطوطة ورفاقه [3] .

وإذا كانت هذه الرسوم من عمل فنانين غير مسلمين إلا أننا نجد إشارات أخرى إلى وجود رسوم من صناعة فنانين مسلمين ، وهذه الصور لا تخص قطراً بالذات بل تشمل جميع الأقطار فى مختلف العصور .

وأول هذه الإشارات تلك التى تذكر أن صورة على بن أبى طالب كانت منقوشة على السيوف [4] ثم نجد إشارة أخرى إلى رسم ليزيد بن الوليد ، فيقول المسعودى فى كتابه مروج الذهب « وحكى عن ابن العباسى محمد بن سهل . قال : كنت أكتب لعتاب بن عتاب على ديوان جيش الشاكرية فى خلافة المنتصر ، فدخلت إلى بعض الأروقة ، فاذا هو مفروش ببساط سوسنجرد ومسند ومصلى ووسائد بالحمرة والزرقة ، وحول البساط دارات فيها أشخاص أناس وكتابة بالفارسية ، وكنت أحسن القراءة بالفارسية ، وإذا عن يمين المصلى صورة ملك وعلى رأسه تاج كأنه ينطق ، فقرأت الكتابة فاذا هى صورة شيرويه القاتل لأبيه ابرويز الملك ، ملك ستة أشهر، ثم رأيت صور ملوك شتى ، ثم انتهى بى النظر إلى صورة عن يسار المصلى عليها مكتوب صورة يزيد بن الوليد بن عبد الملك قتل ابن عمه الوليد بن يزيد ابن عبد الملك ، ملك ستة أشهر [5] » .

. كما يذكر المقرى أن عبد الرحمن الناصر نقش صورة الزهراء على باب المدينة التى شيدها وسماها باسمها فيقول : « ثم قال وأخبرنى بعض مشايخ قرطبة عن سبب

---

(1) المسعودى « مروج الذهب » ج ١ ص٨٧ — ٨٨ (طبعة مصر)
(2) الدكتور زكى محمد حسن . الصين وفنون الاسلام ص ١٢ و٣٩
(3) المصدر السابق ص ٣٠
(4) تيمور باشا والدكتور زكى محمد حسن . التصوير عند العرب ص ٣٠
(5) المسعودى « مروج الذهب » ج ٢ ص ٣٩٨ — ٣٩٩ (مصر) .

بناء مدينة الزهراء، أن الناصر ماتت سرية له، وتركت مالا كثيراً، فأمر أن يفك بذلك المال أسرى المسلمين، وطلب فى بلاد الافرنج أسير فلم يوجد، فشكر الله على ذلك، فقالت له جاريته الزهراء، وكان يحبها حباً شديداً : اشتهيت لو بنيت لى به مدينة تسميها باسمى وتكون خاصة لى، فبناها تحت جبل العروس من قبلة الجبل وشمال قرطبة وبينها وبين قرطبة اليوم ثلاثة أميال أو نحو ذلك وأتقن بناءها وأحكم الصنعة فيها، وجعلها متنزهاً ومسكناً للزهراء وحاشية أرباب دولته، ونقش صورتها على الباب [1] ».

ونحن نعرف أنه كان لسيف الدولة فسطاط مزين بمثله وقيصر الروم أسيراً بين يديه وحوله كثيرون من الأمراء والروم الذين هزمهم، وحول هذا الرسم صورة أخرى لحدائق وحيوانات وطيور [2] .

ويروى أن السلطان محمود الغزنوى عندما رفض ابن سينا العمل فى بلاطه وفرّ إلى إقليم جرجان أمر مصوراً يدعى محمود أبو نصر بن عراق أن يرسم صورة ابن سينا على ورقة، ثم طلب من مصورين آخرين أن يرسموا أربعين نسخة منها وأرسل الصور إلى حكام الأقاليم المجاورة راجياً أن يرسلوا له صاحبها [3] .

ويذكر الراوندى أن السلطان السلجوقى طغرل بن أرسلان الذى كتب له زين الدين الخطاط المشهور مجموعة من الشعر أمر مصوراً يسمى جمال نقاش اصفهانى بأن يرسم فى المخطوط صور الشعراء الذين وردت بعض أشعارهم فيه [4] .

ويصف المقريزى بعض الستور الحريرية الفاطمية فيقول « ووجد من الستور الحريرية المنسوجة بالذهب على اختلاف ألوانها وأطوالها عدة مئين تقارب الألف

---

(١) المقرى . نفح الطيب فى معرفة الغصن الرطيب ج ١ ص ٣٤٤ (طبعة ليدن) .

(٢) الدكتور زكى محمد حسن . كنوز الفاطميين ص ٩٣

(٣) Arnold: Painting in Islam p. 127.

(٤) Arnold; *op. cit.*, p. 128 Kuhnel: La Miniature en Orient p. 19.

فيها صور الدول وملوكها والمشاهير فيها ، مكتوب على صورة كل واحد اسمه ومدة أيامه وشرح حاله [1] » .

ويتكلم المقريزى أيضاً عن أحد المناظر الفاطمية فيقول : « وكانت لهم منظرة تشرف على بركة الحبش ، قال الشريف أبو عبد الله محمد الجوانى فى كتاب النقط على الخطط ، أن الخليفة الآمر بأحكام الله بنى على المنظرة التى يقال لها بئر دكة الحركة منظرة من خشب مدهون فيها طاقات تشرف على خضرة بركة الحبش وصور فيها الشعراء كل شاعر وبلده ، واستدعى من كل واحد منهم قطعة من الشعر فى المدح وذكر الحركاة ، وكتب ذلك عند رأس كل شاعر ، وبجانب صورة كل منهم رف لطيف مذهب ، فلما دخل الآمر وقرأ الأشعار أمر أن يحط على كل رف صرة مختومة فيها خمسون ديناراً ، وأن يدخل كل شاعر ويأخذ صرته بيده ففعلوا ذلك وأخذوا صررهم وكانوا عدة شعراء » [2].

كما يذكر المقريزى أيضا أن الأشرف بن خليل بن قلاوون أمر برسم صور أمراء الدولة وخواصها عندما عمر الرفرف بقلعة الجبل فيقول « عمره الملك الأشرف خليل بن قلاوون وجعله عالياً يشرف على الجيزة كلها وبيضه وصور فيه أمراء الدولة وخواصها وعقد عليه قبة على عمد وزخرفها [3] ... » .

فهل كانت هذه الرسوم صوراً شخصية حقاً ؟ الحقيقة أنها لم تكن كذلك إذ أن بعض النصوص لا يمكن أن يفهم منها أن رسومها كانت دراسات لأشخاص بالذات وعن الطبيعة كصور ملوك الأرض على الستور الحريرية الفاطمية وديوان الشعر الذى كتب لطغرل لاستحالة مثل هذا الأمر لما فيه من مشقة الانتقال من قطر إلى آخر ومن دولة إلى أخرى ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى احتمال وجود رسوم لأشخاص توفوا من زمن قبل عهد الفنان ، كما هو الحال

---

(١) المقريزى . الخطط ج ١ ص ٤١٦ — ٤١٧ (طبعة بولاق) .
(٢) المقريزى . الخطط ج ١ ص ٤٨٦ — ٤٨٧ (طبعة بولاق) .
(٣) المقريزى . الخطط ج ٢ ص ٢١٢ و٢١٣

فى ديوان الشعر (الذى عمل لطغرل) إذ نجد به أشعاراً لشعراء توفوا قبل عهد الفنان[1]. وزيادة على ذلك فان الرسم عن الطبيعة يقتضى جلوس الأشخاص أمام المصورين لساعات طويلة ، والجلسات متكررة ، حتى يستطيعوا دراسة تفاصيلهم ، ويتقنوا رسم الملامح ، ويوفقوا فى إكساب صورهم شيئاً من شخصية الأشخاص ، وهذا من الأمور المشكوك فيها وخاصة فى مثل هذه العصور المبكرة حيث لا يزال أثر التعاليم الاسلامية عن التصوير قوياً فى نفوس المسلمين .

وإذا كان الأمر كذلك فبماذا نعلل إذن قول هؤلاء الكتاب ؟ الواقع أن تلك الاشارات لا يمكن أن يفهم منها إلا أن هذه الرسوم كانت رسوماً رمزية لتلك الشخصيات ففهم هؤلاء المؤرخون — من كتابة الأسماء فوق الصور مثلا — أنها تمثل هذه الشخصيات .

ومن هذا القبيل تلك الصور التى وصلت الينا ضمن النقوش الحائطية بقصيّر عمرة الكائن ببادية الشام شمال شرقى البحر الميت وهى صورة أعداء الاسلام أو ملوك الأرض فى قول آخر . وهى صورة رمزية الغرض منها تمجيد انتصار المسلمين وإظهار مدى اتساع أملاكهم ، فلجأ المصور الى رسم الملوك الذين فتحت بلادهم أو اقتطعت بعض أجزائها وعدد هؤلاء ستة أشخاص هم قيصر بيزنطة وكسرى فارس وامبراطور الصين وردريك ملك أسبانيا والنجاشى وأحد أمراء الأتراك أو الهند . ولقد كتب فوق كل واحد اسمه . واذا أمعنا النظر فى هذا الرسم وخاصة الأوجه لما وجدنا اختلافاً ملحوظاً بينها ولا سحنة خاصة لكل شخص بحيث اذا ما رأيناها فى موضع آخر استطعنا معرفة صاحبها وكل ما هنالك من فروق إنما هى فى أغطية الرأس والملابس[2] .

---

(١) تدلنا قصة السلطان الغزنوى أن صورة ابن سينا لم تعمل الا بعد هربه .

(٢) Musil : Queejer Amra vol. II Pl 26.

ومثل نقش قصير عمرة رسوم الأشخاص فى النقوش الحائطية التى عثر عليها بقصر الجوسق الخاقانى بسامراء، فنجد فوق بعضها لفظ مشمش أومفلح ومع ذلك فلا اختلاف بين الشخصيتين [1].

وينطبق مثل هذا القول على الصور التى وصلت الينا من عهد المدرسة السلجوقية التى ينسب اليها أقدم ماوصل الينا من المخطوطات المصورة. حقا اننا نجد بعض الاختلافات البسيطة بين سحن الأشخاص بل اننا نجد أحيانا سحنة واحدة تتكرر لشخص بالذات، ومن السهل التعرف عليه وسط الجموع التى تحيط به[2]. ولكننا مع ذلك لا نستطيع القول بأن هذه الصورة دراسة عن الطبيعة لصاحبها.

فاذا كان الأمر كذلك فى القرن ١٣م، بل وفى القرن ١٤م [3] ونحن فى عصر قد مضى عليه منذ ظهور الاسلام زهاء ستة أو سبعة قرون، وبعد أن رسخت التعاليم الفنية فى نفوس المسلمين، وأصبح لهم طراز تصويرى خاص، فما بالنا بالقرون السابقة. أليس من الأولى ألا تكون هذه رسوما شخصية كما تذكر الروايات؟ واعتقد كما سبق القول أنها لم تكن سوى رسوم ترمز الى هؤلاء الملوك أو الأمراء أو الأشخاص بأية وسيلة، ككتابة الاسم أو رسم ميزة أو اشارة، كنوع الرداء أوغطاء الرأس، ليفهم منها أنه هوالشخص المقصود مثل رسم قصير عمرة. وأظن أن هذا النقش لو قدر له ألا نعثر عليه وأن يصلنا وصف أحد المؤرخين له لكنا أمام حالة أخرى من تلك الحالات التى ذكرها المؤرخون.

ولقد وصلت الينا بعض رسوم عليها أسماء الأشخاص، علاوة على رسوم قصير عمرة وسامرا، منها رسم لبهرام كور، وهو يصيد حمارالوحش وخلفه حبيبته فتنة

---

(١) تيمور باشا والدكتور زكى محمد حسن. التصوير عند العرب لوحة ٦

(٢) مثل مقامات الحريرى من عمل الواسطى وهى المعروفة باسم شيفر والمحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس. Martin: The Miniature Paintings and Painters of Persia, India and Turkey Vol. II Pls 0-12.

(٣) مخطوط مقامات الحريرى بفينا المؤرخ ٧٣٤هـ — ١٣٣٤م: Arnold & Grohmann: The Islamic Book Pls 43—47.

على طبق من الخزف [1] وأخرى لمعركة حربية ، وقد كتب فوق المحاربين اسم كل واحدمنهم على سلطانية من الخزف أيضا [2] . وعلاوة على ذلك فان كثيرا من رسوم المدرسة السلجوقية قد كتبت فوق أشخاصها أو حيواناتها الأسماء كما في مخطوطات كليله ودمنه مثلا [3] وكما فى صورة تمثل حكماء الاغريق [4] وأخرى فى مخطوط كتب على أحدهم خليل سلطان عليه رحمة الله (٨١٤ هـ — ١٤١١م) [5]

وإذا كان قد وصل الينا بعض صور شخصية من القرن ١٤ م كرسوم جنكيزخان وخلفائه فى مخطوط تاريخ رشيد الدين بالمكتبة الأهلية والمنقولة عن أصول قديمة [6] ورسم لتيمور وأنجاله من عمل خليل مرزا [7] وقد كتب فوق كل شخص اسمه وأخرى لجلال الدين رومى وسعدى الشاعر وأوغتاى ومانجوخان وهولاكو [8] الا أن الصور التى عملت فى القرن الخامس عشر وما بعده أكثر شخصية وتدعونا إلى أن نطمئن إليها وتثق بها عن تلك المرسومة فى القرن الرابع عشر [9] . كما أصبحت هذه الرسوم أهم مظهر من مظاهر النشاط الفنى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ولو أن كثيرا منها يمثل رسوم أفراد إلا أنه يغلب عليها فقدان الشخصية .

ونلاحظ إذن أن الصور الشخصية لم تظهر إلا بعد أن اتصل المسلمون بالمغول وهذا يوضح لنا أن عدم الاقبال على هذا الضرب من التصوير لم يكن لعجز فى مقدرة الفنان المسلم ، إذ رأينا أنه استطاع أن يكسب بعض أشخاصه سحنا معينة ، وأنه استطاع

---

(١) Riefstahl: Watson Collection of Mohammedan Potteries fig. 7.

(٢) A Survey of Persian Art. vol. v Pl 6 5.

(٣) Buchtahl: Hellenistic Miniatures in Early Islamic Mauscripts: Ars Islamica vol. VII part 2.

(٤) Martin: *op. cit.*, Pl 14.

(٥) Sarre & Martin: Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in Muenchen 1910 Pl 15.

(٦) Arnold: Painting in Islam P 128.

(٧) Arnold: *op. cit.*, P 128-9.

(٨) Brown: Indian Painting under the Mughals P 145.

(٩) المصدر السابق ص ١٤٥

أن يصل برسومه فى بعض الحالات الى مرتبة الصور الشخصية ، كما فعل يحي الواسطى مصور مقامات الحريرى « شيفر » .

وأول هذه العوامل وأهمها هو التوجيه، فالمعروف أن المسلمين تعلموا التصوير كما تعلموا غيره من الفنون على أيدى أصحاب الحضارات السابقة. ولقد كان البيزنطيون المعلم الأول فى ميدان التصوير وفى رسوم الأشخاص بوجه خاص . وإنى أرى أن ماينسب إلى المسلمين من ضعف فى هذا الميدان إنما يرجع الى هؤلاء المعلمين لأننا إذا ماتصفحنا مخطوطاتهم وشاهدنا ما فيها من رسوم أشخاص لوجدناها لاتختلف عن الرسوم الاسلامية ، فهى توضيحية لما فى هذه المخطوطات من دين أو قصص أو علوم ولما وجدنا تميزاً واضحاً بين سحن الأشخاص ولرأينا أن المصورين البيزنطيين كانوا منصرفين عن تقليد الطبيعة بعيدين عن التقاليد الاغريقية متبعين أسلوبا زخرفيا .

ولعل هذا الأسلوب وهو توضيح المخطوطات بالصور كان له أثره على المصورين المسلمين فاتبعوهم وزينوا المخطوطات العربية بالصور والرسوم وانصرفوا عن رسم الصور الشخصية .

ونستطيع أن نتبين الضعف فى رسوم الأشخاص من حيث عدم التمييز بين سحنهم تميزاً يفهم منه أنهم درسوا أصحابها دراســـة طبيعية من مشاهدتنا لرسوم المخطوطات ولرسوم الفسيفساء كتلك التى تمثل الإمبراطور جستنيان وحاشـيته الموجودة فى كنيسة سان فيتالى بروما ، والرسم الذى يمثل تيودورا الإمبراطورة ووصيفاتها ، إذ لانجد فرقا بيّناً بين سحن الأشخاص . وإذا كنا نجد رسوم بعض أشخاص لهم ملامح خاصة كرسوم القساوسة والقديسين ، إلا أنها لا تدل على أنها دراسة عن الطبيعة ولا تصل إلى مرتبة الرسوم الشخصية المحضة .

أما وقد اتصل المسلمون بالمغول الذين يميلون إلى عمل رسوم شخصية لهم ، والذين يتأصل فيهم هذا الميل مذ كانوا بأواسط آسيا[1]، فقد أصبح من السهل إذن الاقتداء بهم واقتحام هذا الباب .

ولكن يجب ملاحظة أن الأمر لا يقتصر على التوجيه فقط ، بل يستلزم استعداداً فنياً ممتازاً يمكن الفنان من صدق محاكاة الطبيعة الحية أمامه ومن إكساب صورته بعض الصفات والأخلاق التي تنطوى عليها نفس أنموذجه ، وليست هذه الموهبة بمتوفرة عند كل فنان ، وربما كان هذا الضعف فى المقدرة الشخصية للفنان سبباً آخر يفسر لنا عدم وجود صور شخصية حقة من المدرسة المغولية . ويوضح لنا القول ان صور القرن الخامس عشر الميلادى أدعى إلى الثقة من صور القرن الرابع عشر ، حيث لم تشر المصادر التي وصلت إلينا ، إلى نبوغ فنانين ، كما أشارت إلى نبوغ بهزاد المعروف عنه أنه أول من طرق هذا الباب ونجح فيه ، والذى يقول عنه الدكتور مارتن أنه كان فى هذا الميدان أستاذاً عظيما ويقارنه بالفنانين هولوبين ودورر ومملنج[2] .

ويحسن قبل الكلام عن الصور الشخصية فى التصوير الإسلامى أن نشير إلى الحقيقة التالية ، وهى أن الفنانين الأوربيين استطاعوا منذ القرن الثالث عشر أن ينجحوا فى رسم الصور الشخصية وأن يتقنوها إتقاناً عظيما ، فى حين ان المسلمين لم يستطيعوا ذلك إلا منذ القرن الخامس عشر ، ومع ذلك فان نجاح المسلمين لا يقاس بنجاح الأوربيين مع أن التصوير الاسلامى والتصوير الأوربى فى القرن الثالث عشر وما سبقه كانا يمتان إلى الفن البيزنطى بصلة وثيقة[3] .

الواقع أن هذا الأمر يرجع إلى حركة النهضة ، تلك الحركة التى مكنت الفنانين من التحرر من القيود الثقيلة التى كانت تفرضها عليهم الكنيسة ، ومن ضمنها تلك

(1) Brown : Indian Painting under the Mughals P 141.

(2) Martin : *op. cit.*, P 46.

(3) Dalton : *op. cit.*, P 303.

التعاليم التى وضعت بخصوص التصوير[1]، كما أن حركة إحياء الآداب القديمة مكنتهم من الرجوع إلى التعاليم الفنية الإغريقية القديمة باطلاعهم على تلك الصور التى كانت تحويها المخطوطات الإغريقية القديمة، وساعد على ذلك هجرة كثير من العلماء الإغريق من القسطنطينية إلى الغرب عندما سقطت فى أيدى رجال الحرب الصليبية الرابعة ١٢٠٣—١٢٠٤ م[2].

أما فى العالم الإسلامى فالراجح أن الذى حد من نشاط الفنانين فى هذا السبيل هو الأثر الذى بقى فى نفوسهم من التعاليم الدينية، ولعل للأسلوب الذي كان متبعاً أثراً فى هذا الضعف، إذ يقال إن الفنان لا يرسم صوره من الحياة، ولكنه يدرس الشخص لمدة من الزمن بدون عمل أى رسوم تخطيطية ولكن يزوره من حين لآخر لكى يراجع عمله ويضبط خطوطه التى رسمها من الذاكرة، والنتيجة التى يحصل عليها من مثل هذا الأسلوب هى الحصول على رسم مثالى[3].

* * *

ولقد اتبع بهزاد من جاء بعده من الفنانين ونسجوا على منواله فى رسم الصور الشخصية، بل إن منهم من نقل عنه بعض رسومه مثل سلطان محمد ومعين الدين وفروخ بيك الذى نقل رسماً ينسب إلى بهزاد ويمثل آق قويونلى أسير الشاه إسماعيل الصفوى[4].

ونستطيع من مراجعة الإمضاءات على الصور أن نعد من المصورين الإيرانيين الذين رسموا صوراً شخصية فى القرن الخامس عشر: بهزاد، وشيخ محمد، وأغا على، ومحمود مذهب. وفى القرن السادس عشر: صادق، وسلطان محمد، وخواجه حسن، ومعين الدين، وميرك، وأغا رضا، ومحمدى. وفى القرن السابع عشر:

---

(1) Pijoan: Art. in the Middle Ages P 84.

(2) Dalton: *op. cit.*, P 236-237.

(3) Martin: *op. cit.*, P 12.

(4) فروخ بيك أحد مصورى المدرسة الهندية فى عهد أكبر مارتن لوح ٨٨، ٨٥

رضا عباسى ، وعبد الملك استرابادى ، وعبد المطلب ، وعلى قولى جبه دار ، وأفضل ، وبهزاد سلطانى . وفى القرن الثامن عشر : معين مصور ، ومحمد باه ، وعبد الله ، ومنرا بابا .

وتتنوع الشخصيات تنوعاً بيّناً ، فمن صور سلاطين إلى صور أمراء وحكام أقاليم ، إلى رسوم أدباء وفنانين ، إلى دراويش وأشخاص عاديين ورسوم نساء ، إلى رسوم سفراء ورجال أوربيين . فتجد صوراً للسلطان مرزا [1] ، والشاه عباس [2] ، والشاه صفى [3] ، وفتح على شاه [4] ، ونادر شاه [5] ، وأمير شجاع الدين سيد بدر [6] ، وغلام حضرت شاه سيد على بن سيد محمد [7] ، والأمير يوسف ابن أوزون حسن [8] ، وغريب مرزا [9] ، ومراد آق قويونلى [10] ، وعبد الله خان أزبك [11] ، ومحمد خان شيبانى [12] ، ومير على شيرنوائى [13] ، وإمام قليخان حاكم شيراز [14] ، وجلال الدين رومى [15] ، ومولانا عبد الله هاتفى [16] ،

---

(١) مارتن : لوحة ٨١

(٢) مارتن : لوحة ١٦٠

(٣) الدكتور زكى محمد حسن . التصوير فى الاسلام لوحة ٤٨ ش ٦١

(٤) Arnold & Grohmann: The Islamic Book: Pl 77

(٥) مارتن : لوحة ١٦٨

(٦) مارتن : لوحة ٨٩

(٧) مارتن : لوحة ١٠٧

(٨) سكسيان Ars Islamica vol. III: I شكل ٣

(٩) سكسيان : المصدر السابق شكل ٦

(١٠) مارتن : لوحة ٨٣

(١١) مارتن : لوحة ١٤٩

(١٢) سكسيان : المصدر السابق شكل ٦

(١٣) سكسيان : المصدر السابق شكل ٥

(١٤) سكسيان : المصدر السابق ش ١٦

(١٥) وتوجد صورة أخرى له من عمل عين الدولة من مسيحى الأناضول حوالى منتصف القرن ١٣م بناء على أمر السلطانة جوردى خنون الأرمنيه انظر Salkisian: Thèmes et Motifs d'Enluminure: Ars Islamica vol. VI: I

(١٦) سكسيان : المصدر السابق ش ١٠

وبهزاد[1]، ورضا عباسى[2]، ومحمدى المصور[3]، كما نجد رسوماً لسفراء مغوليين وزوجاتهم[4].

أما رسوم الأشخاص الأوربيين فمنقولة عن أصول أوربية ومنها رسم لشارل الخامس[5] ورسم البابا وهو يبارك فرانسيسكو اكوستا[6]. وكذلك نجد رسوما أخرى كثيرة لشخصيات غير معروفة تشمل أسرى من الأمراء المغوليين ودراويش وخطاطين وأمراء[7]. ومن بين رسوم السيدات الكثيرة[8]. نجد واحدة تمثل ابنة شاه زخ افشاريد[9].

ونلاحظ أن بعض الرسوم متقن اتقانا عظيما يشهد بالتفوق، كما يدل على أن الفنان كان يرسم صورته عن نموذج أمامه كما فى صورة الدرويش[10] مثلا وسلطان حسين مرزا، كما أن بعض هذه الرسوم لا تميزه صفات أو ملامح خاصة، بل إن القرنين السادس عشر والسابع عشر شهدا رسوما كثيرة جداً بعضها لشخص واحد وبعضها لشخصين ولكننا لا نستطيع الجزم بأن هذه صوراً شخصية لعدم وضوح الفارق المميز للأشخاص وإذا كان هذا مما يعاب على الفن الاسلامى فاننا نجد مثلا له فى بعض الرسوم الأوربية كتلك الصورة التى رسمها جيوتو للبابا انوسنت الثالث والقديس فرنسيس حيث لا نرى فرقا فى سحن الكرادلة المختلفين[11].

---

(1) سكيبان . المصدر السابق ش ١١
(2) الدكتور زكى محمد حسن . التصوير فى الاسلام لوحة ٥١
(3) Ars Asiatica vol. XIII Pl 23.
(4) مارتن . المصدر السابق لوحة ١٦٧
(5) مارتن لوحة ١٧٠
(6) مارتن لوحة ١٧٢
(7) مارتن لوح ٨٢ ، ٨٥ ، ٩١ ، ٨٩ ، ٩٢ ، ١٠٨ — ١١٣
(8) مارتن لوحة ١٠٠
(9) سكيبان : المصدر السابق شكل ١٧
(10) الدكتور زكى محمد حسن ، التصوير فى الاسلام لوحة ٢٤
(11) Arnold :Painting in Islam P 130.

وتعلل كثرة وجود الرسوم الشخصية فى القرن السابع عشر على وجه الخصوص بانصراف الشاه عباس عن تشجيع الفنانين واغلاق المرسم الشاهانى لزيادة التكاليف الحربية فالتجأ المصورون إلى هذا النوع من التصوير نظراً لقلة التكاليف وقصر المدة التى يستغرقها المصور فى انتاج مثل هذه الصور ولكن من جاء بعده من الشاهات شجع التصوير كنادر شاه وفتح على .

الرسوم الشخصية فى المدرسة الهندية المغولية

لم تنشأ هذه المدرسة إلا فى القرن السادس عشر ولذا كان عهد هذه الرسوم متأخراً عن مثيلاتها فى إيران ، وليس معنى ذلك أن الرسوم الشخصية لم تكن معروفة فى الهند قبل ذلك التاريخ ، بل نجد مايدل على أنها كانت معروفة في القرن الرابع عشر إذ نجد حاكماً مسلماً من حكام هذا القرن يدعى فيروز شاه طغلق يأمر بمنع عمل الرسوم الشخصية على جدران القصور وأن تحل مناظر الحدائق محلها[1] ، وهذا غير تلك الاشارات الموجودة فى الأدب الهندى القديم[2] .

وبالرغم من أن هذه المدرسة لم تنشأ إلا فى القرن السادس عشر إلا أن الرسوم الشخصية وجدت من أوائل عهدها ، ويرجع الفضل فى ذلك إلى الامبراطور المغلى أكبر ، إذ أمر بعمل مرقعة تحوى رسومه الشخصية ورسوم جميع كبار رجال مملكته وكان يجلس أمام المصورين[3] إذ كان يرى فى هذه الرسوم الشخصية وسيلة من وسائل الخلود « إن الذين قضوا نحبهم قد أعيدت اليهم الحياة من جديد ومن لا يزال منهم على قيد الحياة قد وعدوا الخلود[4] » .

وكان جهانجير مغرما بهذه الرسوم فنجد له صوراً تمثله من طفولتـه إلى شيخوخته، ولذا كانت رسومه أكثر الرسوم التى وصلت الينا عن أى امبراطور آخر

---

(1) Brown: Indian Painting under the Mughals P 48.

(2) Ibid: P 143.

(3) Arnold: Painting in Islam P 130.

(4) Brown: *op. cit.*. P 149.

ولعل السبب فى تلك الكثرة راجع إلى أنه كان يهدى صورته إلى رجال دولته وكان يكتب عبارات الاهداء بنفسه [1] ، كما أمر بعمل رسوم لقواده [2] .

وتشمل الرسوم الشخصية أباطرة من بابر مؤسس الدولة عام ١٥٢٦ م إلى بهادرشاه آخر الأباطرة الذى توفى فى المنفى عام ١٨٦٢ م وأمراء كراجا ربال وراجامان سنغ وسيدراجا قتال [3] وأبو الحسن قطب شاه ومادنا [4] ووزراء كتودرمال ورجال الأدب والعلماء كأبى الفضل مؤلف أكبر نامه وعينى اكبرى وأخيه فيظى وشيخ حسين جامى [5] وموسيقين كتانسن الموسيقى المشهور وقواد وفقهاء وقنانين وراقصات وبعض رسوم شخصيات غربية كالأب فرنسيسكو كورس اليسوعى وسيط سير توماس رو ، وقد تكون هذه الرسوم منقولة عن رسوم غربية مثل صورة اللادى رو زوج السير توماس سفير ملك انجلترا فى الهند .

ويوجد نوع من رسوم الأشخاص وهو الرسوم العائلية كتلك الصورة التى تضم البيت التيمورى [6] وقد كتب فوق كل واحد اسمه ، ولقد استخدمت هذه الظاهرة — كتابة الأسماء فوق الأشخاص — بكثرة فى التصوير المغولى حتى فى الصور التى توضح بعض حفلات البلاط فنجد أسماء بعض الأشخاص مكتوبة فوق رسومهم [7] ولقد أخذ المغول هذه الطريقة عن الإيرانيين على الأرجح إذ قد وصلت الينا بعض صور ايرانية من القرن السابع عشر من هذا النوع منها واحدة تمثل الشاه صفى وسط قواده وأمرائه ، وقد كتب اسم واحد وعشرين شخصاً من أربعة وثلاثين [8] ، كما نجد صورة أخرى لفتح على شاه وهو يصيد ، وقد كتبت الأسماء فوق كبار الأشخاص [9] . ويصف جهانجير فى مذكراته إحدى

---

(١) Ibid : P 151.

(٢) Arnold & Grohmann ; The Islamic Book P 90.

(٣) Stchoukine : La Peinture Indienne Pl 19.

(٤) المصدر السابق لوحة ١٨

(٥) المصدر السابق لوحة ١١

(٦) A Survey of Persian Art vol. V Pl 911.

(٧) Arnold & Bimyon : The court Painters of the Grand Moguls Pl 20.

(٨) Arnold : Painting in Islam P 129.

(٩) Ibid : P 131.

هذه الرسوم وكانت قد أرسلت اليه من ايران وهى « لقتال صاحب قران تيمور لطقطمش خان وأنجاله العظام وأكابر الأمراء الذين كان لهم حظ عظيم فى اشتراكهم فى هذا القتال ، وقد كتب بجانب كل شخص اسمه[1] » بل إننا نجد هذا الأسلوب فى سلطانية من الخزف سبق الكلام عنها .

كما تمتاز الهند عن إيران بنوع لم يوجد فيها أو على الأقل لم نسمع عنه وهو نوع ينطبق عليه تماما اسم « Miniature » وهو رسم الأشخاص فى الجوهرات إذ كان رجال البلاط فى عهد جهانجير يعلقون مجوهرات فى مقدمة العمائم تحوى رسومه[2] وتتخذ مثل هذه الظواهر وسيلة من وسائل تأريخ الصور، إذ أن رجال البلاط ومن يليهم فى المرتبة كانوا يقلدون الأباطرة فى ملابسهم ومظهرهم فلما حلق اكبر لحيته أمر رجال بلاطه بحلقها ولما أطلقها شاه جهان أطلقها رجال البلاط ولما أدخل جهانجير عادة لبس الحلقان فى الآذان عام ١٦١٤ م تبعه رجال البلاط[3] .

ويندر وجود رسوم الأطفال وتوجد واحدة منها فى مجموعة هاملتون محفوظة فى برلين فى متحف Völkerkunde ويرى مارتن أن Dampt أو Carries أو Holbein لا يستطيع أن يمثل الطفولة البريئة بأحسن مما عمل الفنان الهندى[4] .

ومما يشيع فى التصوير الهندى رسوم الفرسان المتطين صهوات الجياد ، ولا نجد هذا إلا قليلا فى إيران والتى يظن أنها منقولة عن رسوم صينية[5] فى حين يذهب براون إلى أنها مجهولة عملياً فى التصوير الايرانى وانها هندية صميمة[6] يؤكد مارتن أنها منقولة عن أوربا مع ملاحظة الأسلوب الشرقى القديم وهو رسم

---

(١) Brown : *op. cit.*, P 150—151.

(٢) Ibid.

(٣) Clarke : Indian Drawings vol. II P 2.

(٤) Martin : *op cit.*, P 85.

(٥) Martin : *op. cit*, P 86.

(٦) Brown : *op. cit.*, P 156.

الحاكم بمقياس أكبر من رسوم الأشخاص [1] فنجد رسوم أباطرة وأمراء يرتدون ملابس فخمة ومعهم الحراب والدروع [2].

أما رسوم النساء فليست موضع الثقة دائماً وخاصة رسوم الامبراطورات [3] التى هى فى الغالب من خيال الفنان ، أما رسوم النساء العاديات فيحتمل أنها عن الطبيعة ، وفى ذلك يقول شخص ايطالى يدعى Manucci عاش فى الهند عدة سنوات أيام الامبراطور أورنجزيب « لم أحضر معى أى صورة للملكة أو أميرة إذ من المستحيل رؤيتهن لاحتجابهن الدائم . وإذا كان شخص قد رسم أية صورة كهذه فلا يصح قبولها فهى فقط شبيهة بالحظيات والراقصات والتى رسمت من مخيلة الفنان [4] . ومما هو جدير بالذكر فى صدد قول مانتشى ما يعرف من أن جهانجير قد صحب يوماً زوجه فى رحلة صيد ، وقد اشتركت معه فى الصيد وهى من داخل هودجها ولم تظهر لرجال الحاشية [5].

وكما حدث فى إيران فى أواخر القرن ١٦و١٧ م من حيث كثرة الرسوم الشخصية لعامة الشعب ، كذلك حدث فى الهند ابتداء من عهد أورنجزيب الذى يمكن اتخاذ عهده فاصلا بين مرحلتين : الأولى يمكن أن نطلق عليها مرحلة ارستقراطية ، إذ كان الفن يعتمد كثيراً على رجال البلاط . والثانية يمكن أن نسمى بالمرحلة الشعبية ، إذ كثر طلب الشعب لهذه الرسوم ، سواء لأشخاصه أو لأشخاص الأباطرة أو الأمراء ، وكان ذلك التحول نتيجة تمسك أورنجزيب الشديد بتعاليم الدين وعدم مساعدته للفنانين فالتجأوا إلى الشعب ولكى يستطيعوا إجابة الطلبات وتوفير الوقت استخدموا الأوراق المخرمة للنسخ فاضمحل الفن [6].

---

(١) Martin : *op. cit.*, P 87.

(٢) Brown ; *op. cit.*, Pl LXIV.

(٣) توجد صور للامبراطورة نورجهان Arnold & Binyon : *op. cit.*, fig. 15
Athar—i—Iran Tome 2 fasc. 2 fig. 65.

(٤) Brown : *op. cit.*, P 157.

(٥) Ibid.

(٦) Martin : *op. cit.*, P. 87.

وقد نبغ عدد من الفنانين فى رسم الصور الشخصية بعضهم هندى الأصل مثل بشنداس الذى يقول عنه جهانجير « بأنه لا يجارى فى رسم الشبه [1] » والذى يظن أنه هو راسم صورة الشاه عباس [2] إذ سافر ضمن بعثة أوفدت من الهند إلى إيران ، وكذلك يظن أنه هو الذى رسم صورا كثيرة من رجال ايران الموجودة ضمن مجموعات الصور المغلية أو على الأقل قد نقلت هذه الصور عن أصول من عمله هو .

وبعضهم إيرانى الأصل كالمصور عبد الصمد الشيرازى الذى امتاز فى رسم الصور الشخصية (وسماه أكبر «شيرين قلم» كما قام بتعليم الامبراطور التصوير فى مدينة كابل) .

ومن هؤلاء أيضاً محمود مراد ، ومحمد نادر السمرقندى من عصر جهانجير ، ونير هاشم ، ومحمد فقير الله من عصر شاه جهان . وكذلك بجتر وكوردهن .

والملاحظ أن بعض الرسوم الشخصية فى الهند على جانب كبير من الاتقان إذا ما قيست بمثيلتها فى إيران ، ولعل هناك من يتساءل لم نبغ الهنود إلى هـذا الحد فى حين لم يصل أساتذتهم الإيرانيون إلى هذه الدرجة من الاتقان ؟

هناك عدة أسباب نعتقد أنها هى التى ساعدت على هذا التفوق ، ولعل أولها أهمية ماسبق أن ذكرته من اهتمام الأباطرة بعمل هذه الرسوم ، بل كان الواحد منهم يجلس أمام المصور ليتيح له دراسته ولتكون صورته صادقة ، ومن هذه الأسباب أيضاً ملازمة بعض المصورين للأباطرة وكانوا أعضاء فى حاشيتهم ، وهذا طبعاً يساعد الفنان على الدراسة ، ويذكر جهانجير فى مذكراته أنه خرج مرة لصيد أسد وأنه أمر الفنانين برسمه على حقيقته من حيث الشكل والجسم وقد يكون للبلاغة الأدبية التى اتصف بها أكبر وجهانجير فى وصفهما للأشخاص علاقة بنجاح هذه الرسوم إذ كانا دقيقى الملاحظة فى وصف الأشخاص ، وطبعاً

---

(1) Brown : *op. cit.*, P 151.

(2) Athar—i—Iran tome 2 fax. 2 fig 68.

ما دام هذا شأنهما فلن يقبلا رسوماً وإن يوافقا على صور لا تعبر ولا تكون صادقة النقل لصاحبها .

وأخيراً فإن هناك إشارات أدبية أخرى تدلنا على أن هذه الرسوم الشخصية كانت معروفة فى الهند كتلك التى كانت تعمل لأبناء البراهمة المتوفين لكى تعيدهم إلى الحياة من جديد . ولكن مثل هذه الرسوم القديمة للأشخاص كانت معروفة أيضاً فى إيران فى العهد الساسانى كذلك المخطوط الذى رآه المسعودى وبه صور تمثل الأكاسرة عند وفاتهم ، وقد ارتدوا الثياب الملكية ووضعوا التاج فوق رؤوسهم ، كما أن مؤلف كتاب مجمل التواريخ (١١٨٦ م) يذكر أنه كان موجوداً مخطوط به صور شخصية للأكاسرة منذ زمن أردشير إلى نهاية الأسرة[1] ، ومع ذلك فلم يصلنا شىء من مثل هذه الرسوم حتى نستطيع أن نحكم على مقدرة الايرانيين فى العهد الساسانى من حيث النجاح أو عدمه فى مثل هذه الرسوم . أما عن الهند فما وصلنا منها يساعدنا على القول بأنهم كانوا ناجحين فى مثل هذه الرسوم .

وقبل أن ننتقل إلى الكلام عن الرسوم الشخصية فى تركيا يحسن أن نذكر شيئاً عن نوع من الرسوم يصح أن يدخل ضمن نطاق الرسوم الشخصية مع شىء من التسامح ، وتلك هى رسوم الحيوانات والنباتات وأعنى تلك الرسوم المستقلة التى تظهر حيواناً معيناً أو نباتاً بالذات .

ولقد نبغ الفنانون المغل فى هذا الضرب من التصوير نبوغاً يفوق الوصف ، فوصلوا إلى درجة عالية جداً من الاتقان سواء فى رسم النباتات وتفاصيلها أو الحيوانات وحركاتها . ونستطيع أن نعتبر عصر جهانجير عصراً ذهبياً فى هذا النوع من التصوير لأنه كان مغرما بالحيوانات وعاداتها وكان الفنانون يرسمون له النادر من الطير . ويرى براون أن رسوم الحيوانات لم تكن أحسن من رسوم العهد

---

(1) Binyon, Wilkinson & Gray: Persian Miniature Painting P. 18 note 1.

الصفوى فى إيران[1] . حقاً ان رسوم الحيوانات فى التصوير الايرانى ابتداء من عصر بهزار متقنة أيضاً ، بل لقد وفق بعض المصورين فى التعبير عن حركاتها ولكنهم لم يصلوا إلى مرتبة الفنانين المغل ، كما أنهم لم يتركوا لنا رسوما مستقلة كالرسوم المغلية ولقد نبغ فى رسم الحيوانات والطيور منصور الذى يسمى « نادر العصر » وأبو الحسن ، « نادر الزمان » ، ومراد ، ومانوهار ، كما نبغ منصور فى رسم الزهور أيضاً[2] .

الرسوم الشخصية التركية

كما ساهم الايرانيون فى تأسيس المدرسة المغولية ، كذلك كان لهم الفضل كل الفضل فى تأسيس المدرسة التركية ، إذ كان السلاطين العثمانيون يحرصون على استدعاء الفنانين الايرانيين إلى بلاطهم ، ولم ينقطع استدعاؤهم لهم منذ القرن السادس عشر[3] .

ولقد طرق فنانو المدرسة التركية باب الرسوم الشخصية ، ويقال إن رسوم السلاطين العثمانيين ابتداء من سلاطين القرن الخامس عشر كانت تزين أحد التصاوير وأنها كانت تنقل منه لاخفائها ، ولم يكن يسمح برؤيتها إلا للضباط المقربين وإن ذلك كان محافظة على الشعور الدينى[4] ، ويقال أيضا إن الصدر الأعظم قره مصطفى كان يحفظ صورته وصور بعض معاصريه فى غرفة سرية خوفا من الاضطهاد[5] .

ولقد كان لهذا الأثر الدينى ولغيره من العوامل الأخرى أثره فى قلة ما وصل الينا من إنتاج المدرسة التركية ، ومع ذلك فلقد وصلت الينا رسوم شخصيات تركية

---

(١) Brown: *op. cit.*, P. 156.
(٢) Clarke: Indian Drawings & Martin: *op. cit.*, Pl 223—4.
(٣) Kuhnel: La Miniature en Orient P. 34.
(٤) Arnold: Painting in Islam P. 39.
(٥) Arnold: *op. cit.*, P. 38.

منها رسوم للسلاطين كمحمد الثانى [١] ، وسليم الأول [٢] ، وسليم الثانى [٣] ، ومراد الرابع [٤] ، ومنها صور لأدباء مثل لعلين قبا وهو محدث شعبي [٥] .

كما وصلت الينا بعض رسوم لأشخاص أوربيين نقلاعن رسوم أوربية كصورة فرنسوا الأول وشارل الخامس [٦] من عمل حيدر بك مصور البلاط فى عصر سليمان ، وتدل رسومه على أنه لم يكن على درجة عظيمة من المهارة .

كما نجد رسوما لأتراك من عمل فنانين أجانب ، كصورة محمد الثانى من عمل جنتيلى بللينى وهى محفوظة بالمتحف الأهلى بلندن [٧] وأخري لأمير تركى محفوظة فى متحف جاردنر بيوستن [٨] وثالثة لسيدة هى فاطمة سلطانة بنت السلطان عبدالمجيد من عمل المصور Ruben Manasse عام ١٨٥٠ م [٩] ، ونقش حائطى للسلطان جم [١٠] .

ولكن مثل هذه الرسوم خارجة عن نطاق التصوير الاسلامى ، غير أنها ذات أهمية كبيرة من حيث الدراسة المقارنة ، إذ نستطيع بواسطتها أن نتوصل إلى الحكم على مقدار تفوق المصورين الغربيين على المصورين المسلمين .

ولقد أوجد الفنانون الأتراك أسلوباً جديداً فى رسوم الصور الشخصية وهو رسم السلاطين داخل دوائر صغيرة يجمعها أحياناً درج « Roll » وتسمى باسم « سبحة الأخبار » ولقد شاعت هذه الطريقة منذ أواخر القرن السادس عشر وهى من اختراع شخص يدعى شريف شافعى ، وكان الغرض منها توضيح شجرة

---

(١) Sakisian : Contribution à l'Etude de l'Iconographie Ars Islamica vol. III: 1 fig. I.

(٢) Martin : *op. cit.*, Pl 227.

(٣) Ibid ; Pl 228.

(٤) هذه الصورة من عمل المدرسة الهندية المغولية Martin : *op. cit.*, Pl 229.

(٥) Sakisian : *op. cit.*, fig. 12.

(٦) Martin : *op. cit.*, Pl 227.

(٧) انظر دائرة المعارف الايطالية مادة بللينى بالجزء السادس .

(٨) Dimand : A Handbook of Mohammedan Decorative Arts. P. 48.

(٩) Sakisian : *op. cit.*, fig. 12.

(١٠) Ibid. fig. 2.

النسب السلطانية ، وتبدأ غالباً برسم آدم ويصعب أن توجد صورة حقيقية للسلاطين قبل السلطان محمد الثانى [1] .

ويوجد بدار الكتب المصرية مخطوطات تركية يشمل بعضها رسوم السلاطين العثمانيين وهى رسوم متأثرة بالأسلوب الأوربى [2] .

* * *

ولقد ابتدعت المدرسة الهندية المغولية أسلوباً لم نجد له مثيلا فى التصوير الاسلامى وهو رسم الأشخاص بحيث يكون الوجه كاملا والجسم محددا فقط ، وهذا الأسلوب فى التصوير من أبدع ما أنتجته مخيلة الفنان الهندى [3] .

ولقد فضل الفنانون الهنود اتباع الأسلوب الجانبي ، ويندر أن نجد الأسلوب الذى يرسم الوجه بحيث يظهر ثلاثة أرباعه ، ذلك الأسلوب الذى كان مفضلا فى المدرسة الايرانية والمدرسة التركية ، ولقد وجد هذا الأسلوب الجانبى منذ نهاية القرن السادس عشر متأثراً بالأسلوب الصينى ، مع ان الصور الجانبية لم تنتشر فى الصين إلا منذ القرن الخامس عشر .

وقبل أن نختم الموضوع يجب أن نقول إن الفنان المسلم كانت أغلب رسومه مسطحة ، وليس معنى ذلك أننا لا نجد رسوماً مجسمة لا تظهر التعبير النفسانى ، بل لقد أفلح بعض الفنانين فى إنتاج رسوم لا تقل عن الرسوم الغربية فى أى مظهر من مظاهرها ، وعلى الخصوص فنانو المدرسة الهندية المغولية .

ولا أستطيع أن أختم هذا البحث دون التحدث عن نوع من الرسوم التى تدخل تحت نطاق الصور الشخصية وهى التى كانت تضرب على المسكوكات . ولعل أقدم ما يعرف عن نقود إسلامية ذات رسوم أشخاص هى المنسوبة إلى عمر بن الخطاب فيقول المقريزى : « وضرب عمر الدراهم على نقش الكسروية وشكلها بأعيانها ،

(1) Arnold: Painting in Islam P. 96

(2) الدكتور زكى محمد حسن : التصوير وأعلام المصورين فى الاسلام ص ٢٤

(3) Martin: *op. cit.*, P. 83. Pls 185—6.

ثم إنه زاد فى بعضها « الحمد لله » ، وفى بعضها « رســـول الله » ، وعلى آخر « لا إله إلا الله وحده » ، وعلى آخر « عمر » والصورة صورة الملك لا صورة عمر[1].

ويلى هذه الدراهم الدنانير التى ضربها معاوية وعليها صورة شخص متقلداً سيفاً ، ويقول المقريزى إن هذا الشخص هو معاوية[2] ، وأخرى لعبدالملك بن مروان يحمل سيفاً[3] ، وثالثة للمتوكل العباسى نجد رسماً لشخص على أحد وجهى الدينار ورجلا يقود جملا على الوجه الآخر[4] ، وأخرى المقتدر[5] ، والمطيع لله[6] ، والراضى[7] من آل عباس ، كما ضربت سكة لصلاح الدين[8] ، ولسيف الدولة[9] ، ولبجكم[10] .

ونستطيع أن نقول إن رسوم هذه السكة لم تكن شخصية ، بل كانت رسوما رمزية ليس إلا ، غير أنه قد وصلت إلينا نقود إسلامية تخص الإمبراطور أكبر وجهانجير المغولى[11] تعتبر رسوماشخصية حقة ؛ ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى تقليد المصور عبد الصمد ديوان الضرب وهو الذى اشتهر فى رسم الصور الشخصية .

---

(١) المقريزى — اغاثة الأمة بكشف الغمة ص ٥١ و٥٢ (طبعة الدكتور زيادة والاستاذ الشيال) .

(٢) المصدر السابق ص ٥٢ : ويوجد درهم باسم الحجاج عليه صورة ملك فرس انظر A Survey of Persian Art. vol. VI Pl 1480 B.

(٣) الدكتور زكى محمد حسن — الصين وفنون الاسلام ص ٤١

(٤) Arnold: Painting in Islam Pl LIX D.

(٥) Ibid: Pl LXXB.

(٦) Ibid: Pl LIXA.

(٧) المسعودى — مروج الذهب ج ٨ ص ٣٤١

(٨) تيمور باشا والدكتور زكى محمد حسن ، التصوير عند العرب ص ١٢٦

(٩) المصدر السابق ص ٣١

(١٠) المصدر السابق ص ٣١ — ٣٢

(١١) Arnold: *op. cit.*, Pl LIXC.

الشخصية فى الفن المصرى القديم

للدكتور محمد أنور شكرى

يذهب العلماء إلى أن الحرية الشخصية إنما نشأت وازدهرت فى بلاد الغرب منذ الحضارتين الإغريقية والرومانية ، وأنها كفلت للغربيين حرية الرأى واختيار الأساليب الفنية المختلفة ، كما ساعدت على إبراز الشخصية الفردية وتعزيزها ، مما يميز شعوب الغرب على شعوب الشرق القديم . ومما يستدل به على ذلك أن أعلام الإغريق والرومان مثلا اعتادوا توقيع أسمائهم على آثارهم الفنيـة ، وقد اعتبر هذا فى حد ذاته دليلا على حرصهم على أن تنسب أعمالهم إلى أشخاصهم وعلى شعورهم بشخصياتهم واعتزازهم بهـا . وفوق ذلك فان آثارهم نفسها تحمل فى كثير من الأحيان طابعهم الشخصى حتى ليمكن التعرف عليهم فيها ، بحيث أمكن فى بعض الحالات نسبة كثير من الآثار إلى أصحابها بعد أن ضاعت من عليها أسماؤهم ، وذلك اعتماداً على ما ينم عليه أسلوبها وطرازها من خصائص شخصية ، تتفق مع ما عرف لهم من آثار تحمل أسماءهم . علاوة على هذا تمثل صورهم وتماثيلهم شخصيات واضحة المعالم ، يمكن أن نتعرف على أصحابها فيها وإن اختلفت شخصية كل فيما حفظ لنـا من تماثيله وصوره [1] . وليس من شك فى أن هذا صحيح فى مجموعه ، ولعله يرجع أول الأمر إلى طبيعة بلاد الغرب وما اقتضته من نظم

---

(1) J. J. Bernoulli, Griechische Ikonographie ;
J. J. Bernoulli, Roemische Ikonographie ;
G. Lippold, Griechische Portraetstatuen ;
H. Brunn — F. Bruckmann — P. Arndt — G. Lippold, Griechische und Roemische Portraets ;
A. de Ridder—W. Deouna, Art in Greece, p. 320—1 ;
P. Gardner, The Principles of Greek art, pp. 165-186, 210, 326;
P. Gardner, New Chapters in Greek Art, pp. 282 ff.

سياسية خاصة ، كما يرجع إلى العامل الزمنى وما أفادته الحضارات الغربية مما سبقها من حضارات ، وما تمتاز به كل منها من طابع « علمانى » ، استوحى كثيراً من مؤثراته من الطبيعة مباشرة وظل مرتبطاً بها أشد ارتباط فى أكثر الأحيان . على أنه مع ذلك لا يجب أن ننسى أهمية ما حفظ لنا مما كتبه الكتاب والمؤرخون الأقدمون ، عن الشخصيات العظيمة من الفنانين وغيرهم وعن أعمالهم الفنية مما كان له أثر لا ينكر فى تعريفنا بشخصياتهم .

أما فى الشرق القديم ، مهد الحضارات الأولى وموطن الحكومات المركزة والمعتقدات الدينية القوية ، فقد كان من الطبيعى أن تتخذ فيه الحرية الشخصية وشخصية الأفراد مظهراً يختلف عما جرى عليه الأمر فيما بعد فى بلاد الغرب تبعاً لاختلاف الزمن وطبيعة البلاد وما اصطبغت به حضارات الشرق من طابع دينى قوى وغير ذلك من عوامل . وإنه ليعنينا الآن جلاء ما يمكن استخلاصه من الفن المصرى القديم عن شخصية الفنان وشخصية من يمثله فى صوره وتماثيله ، لما لهذا الموضوع من قيمة فى حد ذاته ، ولأن الفن المصرى من جهة أخرى هو أبرز مظاهر الحضارة المصرية القديمة .

يجمع العلماء «المصرولوجيون» على أن الآثار الفنية المصرية تدل على فقدان الحرية الشخصية والطابع الشخصى للفنان المصرى ، وعلى أن هذا الفنان لم يكن يجد من قوة شخصيته واعتزازه بها ما يدعوه إلى أن يحرص على أن ينسب إليه عمله الفنى . ويعتمدون فى ذلك على أن الآثار المصرية على اختلافها تخلو عادة من أسماء مبدعيها إلا فى القليل النادر . وقد ذهب بعضهم إلى أبعد من هذا فرأى أنه لم تكن هناك شخصية فردية أخرى إلى جانب شخصية الملك[1] ، بل منهم من ذهب إلى أن أغلب ملوك مصر يبدون كخيالات أو أطياف لا تكاد تتراءى لنا حتى تختفى دون أن تكون لها معالم شخصية واضحة . ومنهم « برستد » فقد ذهب إلى أن « اخناتون » هو أول شخصية متفردة فى تاريخ الانسانية ، فقد

(1) J. Capart, Egyptian Art, p. 171.

انصرف إلى معتقداته الدينية وسما بمثله العليا وأغراضه مما يجعله بحق أجدر فراعنة مصر بالملاحظة[1]. ولعلنا لا نخطيء إذا قلنا إن السبب الأكبر فيما يذهب إليه هؤلاء العلماء يرجع إلى قلة ماحفظ لنا من الأخبار المكتوبة عن خصائص الممتازين من الأفراد وعن أعمالهم فى مصر القديمة ، كما يرجع إلى تأثر العلماء بآراء ونظريات معينة واتخاذهم مقاييس الحضارة الإغريقية وغيرها معياراً لمظاهر الحضارة المصرية، بقدر ما يرجع أيضاً إلى طبيعة الفن المصرى وظروفه والغرض الأساسى منه .

لقد حلت رموز الكتابة المصرية فى أوائل القرن التاسع عشر ، ومنذ ذلك الوقت اشتد الاهتمام بالمعارف المصرية (المصرولوجية) وتوافر العلماء من مختلف الأنحاء على بحثها والكشف عنها وذلك فى عصر بلغ فيه تقدير الفرد غايته ، فقد كان ينظر إليه كوحدة مستقلة ذات قدرة مطلقة ، أما الجماعة فكانت تعتبر كأنها مجموعة من الأفراد ، ولذلك كانت تقدر الحضارات بقيم ما تكشف عنه من أفراد ممتازين ، خلفوا فيها آثاراً واضحة تدل على شخصياتهم وخصائصهم الذاتية . ولما كانت الأعمال الفنية المصرية لا تحمل عادة أسماء الفنانين الذين أبدعوها على عكس ما جرت به العادة فى بلاد الإغريق وغيرها ، كما أنها على اختلاف عصورها تبدو لأول نظرة كأنها متسمة بطابع عام لا يكشف عن شخصيات هؤلاء الفنانين ، لذلك ذهب العلماء إلى أن الفن المصرى فن غير شخصى ، يدل على فقدان الحرية والطابع الشخصى للفنان ، وأنه يعلمنا أن الفن بغير حرية لا يمكن أن يتقدم[2] . وأن مصر لم تخط إلى عهد الفردية ، وأنها بذلك لم تستطع التجديد والابتكار[3] . وقد حالت وجهة النظر هذه بطبيعة الحال دون تقدير الفن المصرى حق قدره كما حالت دون استكناه كثير من مسائله على وجهها الصحيح .

---

(1) J. H. Breasted, A History of the Ancient Egyptians, p. 265.

(2) H. Brunn, Ueber die Grundverschiedenheit im Bildungsprincip der griechischen und aegyptischen Kunst, S. 154 ff.

(3) J. Burchardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, S. 104.

لا نزاع فى أن لكل حضارة ظروفها وخصائصها ومثلها العليا ، ولذلك فمن حقها أن تنصب لها معايير ومقاييس خاصة بها ، لا أن تستخدم لها مقاييس غيرها من الحضارات التى تخالفها . لهذا لا يجب أن يعتبر مجرد خلو أغلب الآثار المصرية من أسماء مبدعيها دليلا على فقدانهم شخصيتهم قياساً على ما جرت به العادة فيما بعد فى الحضارة الإغريقية وغيرها ، فقد يكون هناك على الأقل عامل قوى حال دون ذلك ، وخاصة إذا علمنا أن فخار ما قبل عهد الأسرات ، وقد كان من أهم الصناعات الفنية إذ ذاك ، يتميز بكثير من الشارات التى قيل عنها إن ما أحدث منها قبل حرق الفخار هو شارات الصناع ، أما ما أحدث منها بعد الحرق فهو شارات المالك[1]. إلى جانب هذا لقد لوحظ بحق أن المصريين على اختلاف طبقاتهم فى سائر عصورهم التاريخية كانوا من أشد الناس غراماً بتسجيل أسمائهم حيثما تسنى لهم ذلك . فقد سجلوها على الصخر على جانبى الوادى وفى المناجم والمحاجر وفى طرق القوافل وعلى قراطيس البردى إلى غير ذلك، يستوى فى هذا كله الملوك والقواد والكتاب والجنود والفنانون والصناع والعمال وغيرهم . بل لقد كان الكاتب الناسخ يحرص فى أغلب الحالات على كتابة اسمه فى نهاية ما ينسخه على البردى من قصص وقصائد وغيرها حتى أنه حفظ لنا فى بعض الحالات اسم الناسخ دون اسم الناثر أو الشاعر[2]. فاذا كان مجرد تسجيل الأسماء فى حد ذاته يتخذ دليلا على ما لأصحابها من شخصية وآية على اعتزازهم بشخصياتهم ، فلامعدى من أن نقضى بذلك للمصريين على اختلاف طبقاتهم، إن لم نميزهم فى ذلك عن غيرهم من الشعوب لكثرة ما حفظ لنا من أسمائهم .

---

(1) F. Petrie, Naqada and Ballas, pp. 11, 43-44, pls. LI—LVII ;
F. Petrie, The Royal Tombs of the First Dynasty, Part I, p. 29 ff ; Part II, p. 47 ;
A. Scharff, Abusir el-Meleq I, S. 35. Abb 15 ;
A. Scharff, Die Altertuemer der Vor—und Fruehzeit Aegyptens, erester Teil, S. 102, 169.

(2) ومن أمثلة ذلك القصيدة المشهورة باسم « بنتاؤور » فى الاشادة بشجاعة رمسيس الثانى . أنظر

Ch. Kuentz, La Bataille de Qadech, pp.II, 199.

على أنه من جهة أخرى لقد كان للاسم بالذات عند المصريين شأن يخالف ما كان له عند سائر الشعوب حتى الوقت الحاضر[1]، فقد كانوا يعتبرونه جزءاً من كيان صاحبه، كما كانوا يعتقدون أنه وسيلة لا غنى عنها من وسائل الخلود، في بقائه فائدة محققة لصاحبه في العالم الثاني، وليس أضر على صاحبه من محوه وإزالته. لذلك كان المصريون يرجون أن تخلد أسماؤهم على آثارهم وفي أفواه أبنائهم إلى الأبد[2].

ومن جهة أخرى نعلم من كثير من النصوص، أن الفنان المصري كان يفخر بنفسه وعمله[3]، كما كان يتمتع بتقدير المجتمع أكثر مما كان يتمتع به الفنان في بلاد الإغريق والرومان[4]. ولم يفته في بعض الأحيان أن يؤكد استقلاله، وأنه كفنان لم يتلق الارشاد من رئيس وإنما كان قلبه هو الذي يرشده[5]. وفوق هذا كله كان الفنانون المصريون يعتبرون أنفسهم كأنهم أدوات الأله على الأرض[6]، وكان ينظر إلى أعمالهم الفنية نظرة تقديس وإجلال مبعثها شعور ديني عميق لا مثيل له فيما نعلم في أي قطر آخر. لهذا كله لنا أن نذهب بحق إلى أن الفنان المصري لم يكن أقل من غيره من المصريين رغبة في تسجيل اسمه وخاصة على آثاره الفنية وأنه لا بد أن كانت هناك أسباب قوية حالت بينه وبين تحقيق رغبته في أغلب الأحيان.

---

(١) H. Kees, Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Aegypter, 1926, S. 79—80.

(٢) Davies—Gardiner, The Tomb of Amenemhet, pp. 82, 85, 103.

(٣) H. Sottas, Etude sur la Stèle C 14 du Louvre, in Recueil de Traveaux, 36, pp 153 ff.;
K. Sethe, Urkunden der 18. Dynastie, IV, 57-58.

(٤) H. Schaefer, Von aegyptischer Kunst, S. 67; Brunn, Geschichte der griechische Kuenstler, II, 211.

(٥) W. Spiegelberg, Eine Kuenstlerinschrift des neuen Reiches, in Recueil de Traveaux, 24, 185–7;
H. Erman—H. Ranke, Aegypten, S. 506, Anm. 3.

(٦) H. Schaefer, Von aegyptischer Kunst, S. 46.

كان المصريون من أشد الشعوب تدينا وأكثرهم مغالاة فى المحافظة على تقاليدهم القديمة ، إلى جانب هذا يلاحظ أن الكثرة الغالبة مما حفظ لنا من آثارهم عثر عليها فى المعابد والمقابر ، ولذلك فمن الطبيعى أن يكون ما حفظ لنا من تماثيلهم وصورهم على أشد صلة بعقائدهم الدينية والجنازية ، فلم يكن الغرض منها إقامتها أوعرضها فى الميادين والأماكن المكشوفة ، ولا فى مواطن الإقامة وأماكن الزيارة العامة، لأغراض «علمانية» أودينية تتصل بالحياة الدنيوية أشد الاتصال، وإنما كان الغرض منها فائدة من تمثله من الملوك والأفراد فى العالم الثانى ، مما لاسبيل إلى تفصيله الآن ، ولذلك كانت فى كثير من الأحيان تقام أو تصور فى أماكن مظلمة أو مرتفعة ، مما يدل على أنه لم يكن المقصود منها مشاهدة المعاصرين أو الأجيال التالية لها. ولما كان لاسم الشخص أهمية خاصة في عقيدة المصريين على نحوماذكرنا، كان من الضرورى كتابة أو نقش اسم من يمثله التمثال أو الصورة وخاصة إذا علمنا أن كلا منهما لم يكن يمثل الشخصية الدنيوية لصاحبه كما سنرى فيما بعد ، ولذلك لم يكن هناك مجال لكتابة اسم الفنان أونقشه على عمله الفنى ، وحتى لا يكون هناك أدنى احتمال للخلط بين الأسماء فى عالم الروح ، مما قد يعود ضرره على صاحب الصورة أو التمثال فى العالم الثانى .

على أنه منذ الأسرة الخامسة ، عندما بدأت مناظر الحياة الدنيا تزداد وتكثر على جدران المقابر ، بدئ بتمثيل الفنانين وهم يؤدون بعض الأعمال الفنية إلى جانب صور الصناع والزراع وغيرهم ، وفى بعض الأحيان كانت تسجل أسماؤهم وألقابهم إلى جانب صورهم[1] . غير أن الغرض الأساسى من هذه الصور إنما كان لفائدة صاحب المقبرة نفسه فى الآخرة . ومع ذلك ففى قليل من الأحيان أقحم الفنان صورته بين صور جدران المقبرة بحيث تمثله تارة جالسا بمفرده يقدم له الطعام

(١) J. Capart, Une Rue de Tombeaux à Saqqarah, I, p. 33; II pl. XXXIII ; N. de G. Davies, Deir el Gebrawi, vol. I, pl. XIV ; vol. II, pl. X ; N. de G. Davies, Rock Tombs of El Amarna, vol. III, pl. XVIII.

والشراب[١] أو يستمتع بالموسيقى والرقص[٢]، وتارة بين أصدقاء صاحب المقبرة[٣] أو بين من يتقدم إليه بالقربان[٤]، وقد تمثله صورته فى القليل النادر وهو يصور فصول السنة[٥]، ولم يفته فى بعض الحالات أن يسجل إلى جانب صورته أنه هو الذى قام بالعمل فى المقبرة[٦]. وفى متحف القاهرة مجموعة جميلة من التماثيل من عهد الدولة الحديثة تمثل رجلا وامرأته يجلسان على مقعد نقش على جانبه الأيسر اسم وألقاب المثال الذى قام بعمل هذه المجموعة[٧]. على أن هذه الأمثلة قليلة[٨]، ولكنها بالرغم من قلتها دليل قوى فيما نعتقد على شدة رغبة الفنان فى تخليد اسمه وصورته على عمله الفنى كلما سنحت له الفرصة، بالرغم مما كانت تقضى به العقائد والتقاليد الموروثة التى لم يكن لها مثيل لدى الأغريق أو غيرهم. ولعل فى تمثيل صورة « سنموت »، مهندس « حاتشبسوت » الذى أشرف على بناء معبدها فى الدير البحرى، على جوانب بعض أبواب هذا المعبد، بحيث كانت تختفى من وراء مصاريع الأبواب[٩]، وكذلك كتابة اسم الفنان على عصا صورة صاحب المقبرة[١٠]، ما يدل من ناحية على شدة رغبة الفنانين المصريين فى تخليد أسمائهم على آثارهم الفنية

---

(١) N. de G. Davies, The Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep, vol. 1, p. 10-11, pls. XXI, XXV;
Zeitschrift fuer aegyptische Sprache und Altertumskunde, Bd. 31 (1893), S. 97—8.

(٢) N. de G. Davies, The Rock Tombs of Sheikh Said, pp. 14—15, 18, pl. X;
H. Kees, Studien zur aegyptischen Provinzialkunst, Taf. 8.

(٣) Davies—Gardiner, The Tomb of Amenemhet, p. 37, pl. VIII.

(٤) J. Capart, Une Rue de Tombeaux à Suqqarah, I, p 41; II, pls. XLVII, IC;
A. M. Blackman, The Rock Tombs of Meir, part IV, pl. VIII.

(٥) A. Erman, Bilder der Jahreszeiten, in Zeit. f. aeg. Sprache, Bd. 38, S. 107-8;
W. von Bissing, Miszellen, in Zeit. f. aeg. Sprache, Bd. 64, S. 138.

(٦) R. Lepsius, Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien, II, 12 c; III, 12 a & d.
Zeit. f. aeg, Sprache, Bd. 31, S. 99-100 ; Bd. 42, S. 128—131 :
K. Sethe, Urkunden des aegyptischen Altertums, Abt. I, 16; Abt. IV, 128;
P. E. Newberry, El Bersheh, part I, pp. 3, 20, pl. XII.

(٧) G. Legrain, Statues et Statuettes de Rois et de Particuliers, 42126, p. 78.

(٨) E. William Ware, Egyptian Artists' Signatures, in The American Journal of Semitic Languages and Literatures, vol. 43, pp. 185 ff.

(٩) H. E. Winlock, Excavations at Deir el Bahri, 1911—1931, pp. 105-6.

(١٠) N. de G. Davies, Deir el Gebrawi, Vol. II, p. 10 pl. X.

وما يكشف من ناحية أخرى عن مدى ما كانت تقضى به العقائد والتقاليد إذ ذاك. وليس هذا بمانع من أن يكون الفنانون قد قصدوا أيضاً من وراء تسجيل أسمائهم وصورهم فى هذه الحالات فائدة شخصية كانوا يرجون أن تتحقق لهم فى العالم الثانى، على نحو ما كان من فائدة أفراد أسرة صاحب المقبرة أن تسجل أسماؤهم وألقابهم وصورهم على جدران مقبرته، وعلى نحو ما كان أيضا من فائدة الصناع والعمال أن تسجل أسماؤهم وصورهم على جدران مقبرة سيدهم ليضمنوا بذلك أن يكونوا فى خدمته فى العالم الثانى كما كانوا فى العالم الأول.

أما اتسام الفن المصرى بطابع عام فيرجع أولا إلى الغرض منه، فقد كان على أشد اتصال بالديانة المصرية، يقوم على تحقيق مطالبها ومراميها وتمثيل معتقداتها وأغراضها، وفى هذا المجال لم يكن للفنان المصرى متسع للاستمتاع بحرية كافية، تشجعه على اختيار الموضوعات المختلفة التى تهديه إليها شخصيته وميوله، ولم يكن ليستجيب لشعوره الفنى، أو يستوحى طبيعته ومشاعره الشخصية مما قد يعينه باستمرار على ابتكار الأساليب والطرز المختلفة. فالعقائد الدينية محافظة بطبيعتها، ترنو إلى الماضى وترتبط به ولا تسمح بالكثير من الابتكار والتجديد. وهو يرجع أيضاً إلى طبيعة البلاد التى تتميز باستقرار مظاهرها وخلوها من العراك والصراع بين عناصر الطبيعة المختلفة مما يميز بلاد الغرب عامة. ولا سبيل للفن الأصيل إلا أن يكون مرآة للعقائد والأفكار ومظاهر الطبيعة التى ينشأ فيها. لذلك لا عجب إذا اتسم الفن المصرى كغيره من مظاهر نشاط المصريين بطابع عام، تزول معه الفوارق الكبيرة والاختلافات الحادة. ومع هذا فلم يلتزم الفن المصرى فى كل عصوره مظهراً ثابتاً وأسلوباً واحداً لا يتغير، وإن كان قد التزم طريقة واحدة للرسم، تخالف طريقة الرسم المنظور التى التزمها الفن فى الغرب. فلكل عصر بل لكل أسرة فى مصر تقريباً أسلوبها الفنى الخاص الذى يميزها عن غيرها. فالأسلوب أو الطراز الفنى فى الدولة القديمة غيره فى الدولة المتوسطة أو الدولة الحديثة، وهو فى الأسرة الثالثة غيره فى الأسرة الرابعة أو الخامسة إلى غير ذلك.

ولا يرجع هذا الاختلاف إلى التطور الزمنى فحسب ، وإنما يرجع أيضاً إلى اختلاف الفنانين واختلاف أحاسيسهم ومثلهم العليا من عصر إلى آخر .

لهذا كله لا يجوز الاعتماد على عدم توقيع الفنانين بأسمائهم على آثارهم وعلى ما يبدو على الفن المصرى من طابع عام للتدليل على فقدان الشخصية عند الفنانين المصريين ، وعلى أن فنهم فن غير شخصى لا أثر فيه لشخصياتهم . هذا إلى أن الفن المصرى لم يكن حتى الآن موضوع دراسة مستفيضة شاملة تجلو تفاصيله ومسائله ، فاذا استبهم علينا الآن أثر شخصية الفنان فيه ، فذلك لأن الآثار الفنية لم تدرس دراسة مقارنة تكشف عن خصائصها وصفاتها الفنية . ومع كل لا يجب أن يفهم من ذلك أننا نقصد القول بأن الفنان أو غيره من المصريين كان على إدراك تام لشخصيته وعمله الفنى على نحو الفنان فى العصر الحديث ، الذى يطلق لشخصيته وحريته السبيل بقدر كبير وهو مدرك قيمة عمله من الناحية الفنية . فلقد كان الفنان المصرى يشعر بأنه عضو فى جماعة كبيرة أكثر من شعوره بفرديته ولذلك انصرف إلى تحقيق مطالبها ومثلها وكرس فنه وكفاءته فى سبيل ذلك .

وإذا كنا نرى الآن أن ذلك قد حد من حرية الفنان فى عمله الفنى ، فلا يجب أن ننسى أنه كان يشعر بشعور الجماعة التى كان يعيش بين ظهرانيها ، والتى كان يرتبط بها أشد الارتباط ، ويدين بعقائدها ويأخذ بتقاليدها فى فخار ومباهاة إزاء أفراد القبائل والشعوب المجاورة ، كما أن مطالب الجماعة ومثلها كانت فى الغالب تتفق مع مطالبه ومثله . على أنه من جهة أخرى لا يجب أن يغرينا هذا بالقول بأن الجماعة كانت كل شىء وأنه لم تكن للفنان شخصية فى حدود شخصية الجماعة ، كما ذهب إلى ذلك « واتر ولف » أحد أساتذة الألمان فى بحث له ، استقصى فيه « الفردية والجماعة فى مصر القديمة[1] » فى ضوء الآراء والنظريات الشعبية التى سادت فى بعض البلدان قبيل الحرب الأخيرة . وقد انتهى فيه إلى أن مظاهر

---

(1) W. Wolf, Individuum und Gemeinschaft in der aegyptischen Kultur, 1935.

الحضارة المصرية من عمل الجماعة لا من عمل الأفراد ، باعتبار أن الجماعة وحدة قائمة بذاتها وأنها هى الخالقة المبدعة ، لأنهـا هى التى تشكل الفرد وتكونه ، وهى بذلك صاحبة الأثر الفعال مما يجعلها تسمو على الفردية . وعلى ذلك ليست الأعمال الفنية المصرية فى نظره من ابتداع شخصيات مبدعة ، وإنمـا هى أعمال قام بها أو نفذها وسطاء . فهى على حد قوله أشبه بأغنية أو أسطورة شعبية لا يعرف مؤلفها ، ولـكنها نمت كعمل جماعى من أعماق الشعب ، ولذلك فهى صورة صافية عميقة للجماعة لأنها تبرأ من عوارض الشخصية المبدعة .

أما شخصية الفنان فهو يرى أنها لم تكن فى مصر بذات موضوع ، إذ لم يكن هناك مجال للفردية حتى نهاية الدولة المتوسطة تقريبـــاً ، وإذا كانت قد ظهرت فى الدولة المتوسطة ميول واضحة تعمل على تحرير الفرد من قيود المجتمع ، إلا أنها كانت قليلة ولم يقدر لهـا أن تعدو طورها حتى تؤدى إلى تحرير الفرد تماماً ، إذ كانت تقاليد المجتمع أقوى من أن تسمح لها بذلك . وكل ما استطاعت أن تحققه هذه الميول هو التخفيف من شدة هذه التقاليد ، فظهرت فى الفن إذ ذاك محاولات ضعيفة مترددة فى سبيل التحرر من قيود طريقة الرسم التقليدية ، تتجلى فيما يعرف بالتصفيف الجانبى والتصفيف العالى . ولم يصبح لهذه المحاولات شأن إلا فى عهد الدولة الحديثة ، وبذلك استطاع الفنان أن يتحرر من قيود الجماعة ويظهر كفرد ، وقد كان من أثر ذلك تصدع القوة الخالقة للجماعة . وفى استدراك نشره فى نهاية بحث له عن « معنى وقيمـة المصرولوجية[1] » عمـد إلى تحديد الفرق بين الفردية والشخصية ، فذهب إلى أن « الفرد » هو من يعمل على إدراك منه على التحرر من قيود الجماعة وينصب نفسه ضدها كلمـا أمكن ذلك ، فى حين أن « الشخصية » هى المنفذة لمـا تشعر به الجماعة من دوافع سامية. وبهذا المعنى عاد فاعتبر «إيمحوتب» كبير بنائى « زوسر» من الشخصيات لأنه قام بتنفيذ ما كانت تصبو إليه روح الجماعة. أما « اخناتون » فهو « فرد » فى نظره لأنه خرج على الجماعة ولم يرتض تقاليدها

(1) W. Wolf, Wesen und Wert der Aegyptologie, 1937.

وأوضاعها ، وكذلك كل فنان منذ الدولة المتوسطة ممن حاولوا الخروج على التقاليد الموروثة التى فرضتها الجماعة .

من هذا يتضح أن « ولف » وإن كان قد اعترف بشخصيات الفنانين المصريين ، إلا أنه لا يرى لشخصياتهم أدنى الأثر فى أعمالهم الفنية ، فلم يكن لهم أكثر من الوساطة فى تنفيذ ما كان فى روح الجماعة ، وما كانت تشعر بالحاجة إليه . أما الأفراد الشاعرون بفرديتهم فهم فى نظره خارجون على الجماعة وتقاليدها ، وليس لهم أثر سوى إحداث التصدع فى بنيان الجماعة . ونحن وإن كنا لا ننكر ما كان للجماعة فى مصر القديمة من أثر قوي واضح على نواحى النشاط المختلفة ، هيأته لها طبيعة البلاد وظروف الحياة فيها والعامل الزمنى ، إلا أن ذلك لم يكن بالقدر الذى يشل تماماً الأثر الشخصى للأفراد ، ومنهم الفنانون ، وخاصة فى العهود الزاهرة من تاريخ مصر القديم . وإذا كان من الصعب استبانة هذا الأثر بوضوح فى الوقت الحاضر ، فذلك لأسباب مختلفة ، منها قدم عهد الحضارة المصرية وانقطاع صلتنا بها واتخاذها طابعاً دينياً قوياً لم يكن يسمح للفنان بحرية كافية تمكنه من الاستجابة لشخصيته وشعوره الفنى بدرجة كبيرة ، ثم الأغراض التى كان يتوخاها الفنان نفسه من فنه إلى غير ذلك مما شرحنا بعضه فيما سبق . ومع هذا فيلاحظ ان كل عصر بل كل أسرة لا تخلو من بعض العناصر الفنية المستحدثة والمحاولات الفنية الجديدة [1] ، وهى لا يمكن أن ترجع إلا إلى شخصيات الذين استحدثوها وإن كنا لا نعرف عن شخصياتهم شيئاً . ومن الشطط اعتبار هذه المحاولات خروجا على الجماعة بالمعنى الذى يذهب اليه « ولف » ، وإنما يمكن عدها فى سلك المبتكرات المحدودة لشخصيات فنية ممتازة ، ابتدعتها فى حدود المعتقدات السائدة مما كان

---

(1) H. Schaefer, Zum Wandel der Ausdruckform in der aegyptischen Kunst, in Zeit. f. aeg. Sprache, 66 (1930), S. 8 ff.;
H. Schaefer, Aegyptische und heutige Kunst, S. 51—53; H. Junker, Giza III, S. 56 ff.;
H. Junker, Von der aegyptischen Baukunst des alten Reiches, in Zeit. f. aeg. Sprache, 63, S. 1 ff.

لا يضير الجماعة فى شيء ، وذلك كالتصفيف الجانبي او التصفيف العالى، مما يستشهد به « ولف » فى بعض مناظر الدولة المتوسطة والدولة الحديثة . وإذا سلمنا جدلا بأن الشخصيات من الفنانين لم يكن لهـا أكثر من الوساطة فى تنفيذ ما تتطلبه الجماعة، فالام يعزى التفوق الفنى الذى أحرزه كثير من الفنانين على غيرهم حتى استطاعوا فى حدود المعتقدات السائدة بلوغ ذروة الإتقان الفنى مما لا سبيل إلى إنكاره حتى فى آثار الدولة القديمة التى يعتبرها بعض العلماء أجل ما خلفته مصر فى عصورها المختلفة ؟

أما ما يدعيه الأستاذ «ولف» من عدم وجود الموهوبين فى مصر ، والاستغناء عنهم بالتقاليد الثابتة ، وتدليله على ذلك بطريقة العمل التى اتبعها الفنان فى جميع عصوره ، وهى الاستعانة بالخطوط والنقط أو بالشباك من الخطوط فى رسم الصور على الجدران وفى نحت التماثيل ، مما أغنى فى نظره عن الموهوبين من الفنانين ، ووقى الفن فى العصور التى كادت تتلاشى فيها المقدرة الفنية من الانحطاط التام فهو أشبه بالادعاء بأن فى وضع القلم فى يد الأمى الذى لا يقرأ ولا يكتب ووضع المنظار على عينيه ما يكفيه لإجادة الكتابة والقراءة . حقاً لقد كان لطريقة العمل هذه أثر يذكر فى الفن المصرى، ولكنه لم يعدُ أن يكون أثراً مساعدا على الإجادة ولم يكن العامل الأصيل فيها . فقد ساعدت هـذه الطريقة على تمثيل الأجسام والأشكال فى نسب وأبعاد متناسقة ، ولكن لم يكن لها أدنى الأثر فى طراوة الخطوط وشدتها وما تفيض به من حياة وقوة وما تمتاز به من حساسية وجمال ، ولا فيما تنطق به ملامح الوجوه من معان سامية ، وما نحسه فيها من مشاعر خالدة ، وهذا كله من عمل الفنان نفسه وفيض روحه وإحساسه . لقد امتاز المصرى القديم فى كل عصوره بأنه يسلك إلى تحقيق أغراضه أيسر السبل ويستخدم لهـا أبسط الوسائل ويبلغ بها أقصى ما يريد من إتقان وكمال مما يدل على قدرة غريبة وكفاءة ممتازة . وليست الطريقة التى اتبعها فى عمل صوره وتماثيله ، إلا إحدى وسائله المختلفة التى اتخذها فى كثير من شئونه . فليس لها من فضل أكثر من أنها ساعدته على أن يصبغ فنه فى حدود نقطها وخطوطها فى يسر واتساق . ثم هذه الطريقة

بالذات من الذى ابتدعها أول الأمر ؟ أهى التقاليد الثابتة ؟ أم هي الجماعة ؟ إلى جانب هذا يلاحظ أنها لم تلتزم فى سائر العصور نسباً وأبعاداً واحدة[1]، وليس من شك فى أن اختلاف هذه النسب والأبعاد من عصر لآخر لا يرجع فى شيء إلى التقاليد ولا إلى الجماعة .

على أن أهم ما يتقدم به « ولف » فى تأييد الأثر الكلى للجماعة وانعدام الأثر الشخصى ، هو محاولته تفسير طريقة الرسم المصرية بما يتفق ووجهة نظره . وهى محاولة لا تخلو من طرافة ، إذ يقول إنه من المعروف أن الفنان المصرى لم يتقيد فى رسم صوره بقواعد المنظور ، التى تقتضى رسم الشيء الواحد أو المنظر من وجهة نظر واحدة من مكان ثابت . وهو يرى فى قواعد المنظور هذه مايدل على منشيء واحد ، يشعر بذاتيته ويستقل بنفسه عن عالم المظاهر . أما طريقة الرسم المصرية فلا تتقيد بوجهة نظر واحدة ، وإنما ترسم الشيء الواحد وكذلك المنظر الواحد من وجهات نظر مختلفة، مما يجعل الصورة تتألف من عدد من التصورات المستقلة . لذلك يذهب « ولف » إلى أن هذه الصورة لا تشير بأية حال إلى الفنان، وأن لنا أن نستنتج أنه لم يكن هناك فرد مبدع أنشأها بحيث كان يستقل بنفسه عنها وهو يتأملها ، ولذلك فالفن المصري فن غير شخصى . على أن طرافة هذا التفسير لا تمنع من بحثه ومعرفة وجه الحق فيه .

من المعروف أن طريقة الرسم المنظور استحدثها الإغريق منذ القرن الخامس قبل الميلاد ،وقد وجدت فى بداية الأمر اعتراضا قويا، حاربها « أفلاطون» بشدة وبعبارات قوية، إذ وجد فيها ما يناقض حقائق الأشياء المرسومة أو المصورة، لأنها على حدّ تعبيره تعنى بالصورة المرئية لا بالصورة الحقيقية ، ولأنها تعتمد فى أساسها على ما ركب فى طبيعة الإنسان من نقص ، ولا تحاول أن تعتمد فى أحكامها على المقاس والعد والوزن ، وإنما تكتفى بالصورة المرئية الخادعة . وقد قال عنها

---

(1) H. Schaefer, Von aegyptischer Kunst, S. 318 ff.

أيضاً: « إن الفن الذى لا يمثل الشيء كما هو ، وإنما يمثله كما يرى ، هو نفسه فن سيء، يتجه إلى السوء ، ولا ينتج إلا السوء[1] ». وهذا الانتقاد الشديد يدعونا إلى التشكك فيما إذا كان « أفلاطون » قد شعر حقاً بأن لهذه الطريقة فى الرسم والتصوير علاقة بذاتية الفنان . وحتى إذا سلمنا جدلا بأنها تدل على شعور الفنان بذاتيته ، فإن ذلك لا يجب أن يتعدى الطبقة الأولى من الفنانين الإغريق الذين ابتدعوها وشايعوها عن إدراك تام منهم . أما من تلاهم من الفنانين حتى الوقت الحاضر ممن أخذوها بالتقليد أو بالتعليم والمران ، فلا يمكن أن يدل استخدامهم لها على أنهم اختاروها لأنها تتفق وشعورهم بذاتيتهم ، ولا سبيل إلى الاحتجاج بأن شعورهم بذاتيتهم كان أو لا يزال يهيؤهم لقبول هذه الطريقة عن سجية وطبع ، لأنه ليس من شك فى أنهم اكتسبوها بالتعليم أو المران ، ولا يزال يبذل حتى الآن فى تعليمها جهد ليس بالقليل . إلى جانب هذا يلاحظ أنها لم تستكمل قواعدها وخصائصها إلا فى عهد الإحياء فى أوروبا ، ولا سبيل إلى القول بأن الفنانين لم يستكملوا شعورهم بذاتيتهم إلا منذ ذلك العهد . ومع هذا كله فقد بدأ كثير من الفنانين فى العصر الحاضر يتخذون طرقاً أخرى فى رسومهم وصورهم لا تتقيد بقواعد المنظور، ولا يمكن أن يدل هذا على أنهم فقدوا شعورهم بذاتيتهم ، بل لعل الأمر على النقيض، فإن مجرد محاولتهم التحرر من قيود المنظور الذى فرض سيادته مدى قرون عديدة ليدل فى حد ذاته على قوة شعور بذاتيتهم أو فرديتهم، حتى بالمعنى الذى يقصده « ولف » من الفردية . وفوق ذلك كله هناك ما يدل على أن المصريين قد أدركوا بعض قواعد المنظور[2] ، على أنهم لم يأخذوا بها وذلك لأنها تتنافى مع أغراضهم ومقاصدهم ، فالصور التى كانوا يمثلونها على جدران معابدهم ومقابرهم لم يكن الغرض منها متعة عين الناظر أو مجرد تمثيل الأشياء والأجسام على نحو

---

(١) Platon, Staat, 598 A, 602 D—608 B.

(٢) H. Schaefer, Von aegyptischer Kunst, S. 213—14;
L. Klebs, Die Tiefendimension in der Zeichnung des alten Reiches, in Zeit. f. aeg. Sprache, 52, S. 9 ff.
H. Senk, Vom perspektivischen Gehalt in der aegyptischen Flachbildnerei. in Zeit. f. aeg. Sprache, 69, S. 78 ff.

ما تبدو فى الطبيعة ، وإنما كان الغرض منها حقيقة ما تمثله لفائدة ذلك فى العالم الثانى حسب ما كانوا يعتقدون . لذلك لا غرابة فى ألا يحفلوا بالطريقة التى تكتفى برسم وتصوير ما ينطبع من مظاهر الأشياء على شبكة عين الناظر ، وأن يؤثروا الطريقة التى تساعد على تمثيل الأشياء حسب مظاهرها الحقيقية ، وهو مادافع عنه « أفلاطون » ، لأن ذلك يتفق مع أغراضهم الدينية ، وليس لأنه يتفق مع وجهة نظر الجماعة كما يذهب « ولف » .

اقتصرنا فيما سبق على الكلام عن شخصية الفنان نفسه ، أما عن عمله الفنى من حيث مشابهته لمن يمثله ودلالته على شخصية الممثَّل ، فقد اختلفت الآراء فى ذلك اختلافاً كبيراً . فمن العلماء من يرى أن التماثيل وخاصة رؤوسها صور دقيقة لمن تمثلهم ، إذ كان على المثال أن يستلهم الملامح الشخصية لمن يمثله وألا يكتفى بتمثيل الملامح والصفات العامة للجنس [1] . ومن هذا القبيل ماذهب إليه « ماسبرو » من أن التماثيل [2] صور صادقة تمثل أشخاصا معينين بقدر مااستطاعت قدرة المثال وأن كل تمثال كان جسما حقيقياً من الحجر ، ولم يكن جسما مثاليا يراعى فيه جمال الشكل والتعبير ، وإلا لما تيسر للقرين أن يجد فيه الملجأ الذى يوافقه [3] . ويرى « بروجش » أن مشابهة التماثيل للأصل تفيض على شخصية من تمثلهم حياة خاصة [4] . ومن ذلك أيضا مايذهب إليه « يونكر » من أن الفنان الذى صنع ما يعرف بالرؤوس البديلة التى عثر عليها فى الجيزة لم يدخر وسعا فى تمثيل خاصية كل فرد ، وبذلك أبدع أفراداحية لامجرد صور عامة . ويضيف إلى ذلك أن الإنسان ليبحث دون جدوى عن التفاصيل التى يمكن أن يكون لها الأثر الفعال فى مظهر الوجه ومايدل عليه من تعبير ، ومع ذلك تطالعنا فى كل وجه شخصية بارزة محددة .

---

(1) Perrot—Chipiez, Histoire de l'Art dans l'Antiquités, t. I, p. 633; R. Delbrueck, Antike Portraets, 1912.

(2) فيما عدا تماثيل الآلهة

(3) G Maspero, in O. Rayet, Monuments de l'art antique, t. I, p. 4.

(4) H Brugsch. Die Aegyptologie, S. 135.

وهو يصف تمثال الأمير « حميونو » من عهد بداية الأسرة الرابعة بأنه تتجلى فيه شخصية صاحبه أتم جلاء ، ومع أنه قد استبعد منها عوارض الحياة الدنيا إلا أن ذلك ساعد على إبراز جوهرها [1] .

على أن هناك فريقاً آخر من العلماء يعتقد أن التماثيل المصرية ليست إلا صورا عامة أكثر منها صورا فردية . فيذهب « اشنايدر » إلى أن أول ما كان يهتم به المثال هو تمثيل الجنس والمزاج والسن بصفة عامة ، ثم يأتى بعد ذلك تمثيل الفردية فى المرتبة الثانية وربمـا فى المرتبة الثالثة [2] . ويعتقد « اشبيجلبرج » أن كبار المثالين فى الدولة القديمة لم يمثلوا الأشخاص على حقيقتهم ، وإنمـا أبدعوا نمـاذج فى حالتى الشباب والكهولة ، وأن تمثيل الشخص حسب صورته الحقيقية بدأ مع اتجاه الفن نحو « الواقعية » الذى يظهر أنه بدأ فى الدولة المتوسطة ثم بلغ غايته فى الفن الطبيعى للدولة الحديثة والفن الصادق فى العهد الصاوى [3] . ولقد اعتمد فى رأيه هذا على تمثالين للكاهن « رع نفر » فى المتحف المصرى ، معتقدا أن أحدهما يمثل صاحبه فيما بين العشرين والثلاثين من عمره وأن الثانى يمثله فيما بين الخمسين والستين ، وأنهما لم يصنعا فى عهدين مختلفين ، وإنما صنعا معا فى وقت واحد فى أواخر حياة صاحبهما . على أن هذين التمثالين بالذات كانا موضع خلاف فى الرأى ، فمن العلماء من ذهب إلى أنهما لشخص واحد ، ومنهم من لم يستطع أن يرى بين ملامح وجهيهما سوى مشابهة ضعيفة [4] ، ومنهم من ذهب إلى أنهما لشخصين مختلفين يحملان اسما واحداً [5] . على أنه لمـا كان أحدهما يمثل صاحبه وعلى رأسه الشعر المستعار ، والآخر يمثله بشعر طبيعى قصير ، لذلك عمد « أنجلباك »

---

(١) H. Junker, Giza I, S. 62, 156, 198.

(٢) H. Schneider, Kultur und Denken der alten Aegypter, S. 99 ff.

(٣) W. Spiegelberg, Die Darstellung des Alters in der aelteren aegyptischen Kunst vor dem mitteleren Reich, in Zeitschrift fuer aegyptische Sprache und Altretumskunde, Bd. 54, S. 73.

(٤) J. Capart, Leçons sur l'art égyptien, 1920, p. 226.

(٥) L. Curtius, Aegypten und Vorderasien, S. 80-81.

إلى تيسير المقارنة بينهما فى ظروف مماثلة ، فاستحدث نموذجا من الرأس ذى الشعر الطبيعى ، ثم ركب عليه نموذجا من الشعر المستعار، فبدت المشابهة التامة بين التمثالين بما أثار الدهشة . وقد خلص « انجلباك » من تجربته هذه إلى القول بأن الفنان الذى استطاع أن يصنع رأسين متشابهين على هذا النحو لابد أن كان فى استطاعته كذلك عمل صورة دقيقة للانسان الحى ، غير أنه أضاف إلى ذلك أن هناك فرقا كبيرا بين تمثيل الوجه بالنسب الرئيسية الصحيحة وبين تمثيل الوجه بحيث يعبر عن شخصية صاحبه . وقد انتهى من ذلك إلى أن الفنان المصرى لم يكن يدرك أنه فى الإمكان تمثيل الفردية أى الشخصية [1] .

من هذا يتضح مدى اختلاف الرأى بين العلماء ، وهو يرجع فيما نعتقد إلى عدم تقدير وجهة نظر الفنان المصرى ومعتقداته ومثله العليا حق قدرها . فلم يكن الفنان يستوحى إحساسه الفنى فحسب كما أسلفنا ، وإنما كان يصدر أيضاً فى عمله عن عقائده وأفكاره ومثله التى استوحاها من المجتمع المصرى والتى كان يسمو إلى تحقيقها المصريون . وفى الواقع ليس عمله الفنى سوى عقائد المصريين وأفكارهم ومثلهم مجسمة فى الحجر أو مصورة على الجدران فى طراز فنى جميل . لقد أدرك كثير من العلماء أن التماثيل والصور المصرية تمثل أصحابها فى أحسن أدوار حياتهم بأجسام تفيض حياة وقوة ورؤوس تشيع فى ملامحها اليقظة والانتباه [2] ، ولكن أحداً منهم لم يعن بشرح السبب فى ذلك ، إذ ليس من المعقول أن سائر من صنعت لهم التماثيل والصور من المصريين كانوا فى حياتهم بمثل هذه الأجسام المثالية أو أنهم كلهم مثلوا فقط فى زهرة شبابهم [3] . على أننا إذا تذكرنا أن هذه التماثيل والصور وجدت فى المعابد والمقابر أدركنا أنه لابد أن تكون هناك علاقة وثيقة بين ما يبدو عليها من مظهر وما تدل عليه من معنى وبين عقائد

(1) R. Engelbach, The Portraits of Ranufer, in Mélanges Maspero I, pp. 101 ff.

(2) Maspero, Histoire ancienne des peuples de l'orient classique, les origines, p. 405 ;
H. Schaefer, Das altaegyptische Bildnis, S. 19.

(3) H. Schaefer, Von aegyptischer Kunst, S. 19, 20.

المصريين وما كانوا يتصورونه من مظهر يرجون أن يكونوا عليه فى الحياة الثانية .
وإننا لنجد صدى هذه العقائد فى بعض ما حفظ لنا من الآثار المكتوبة ، فنحن نعرف مثلاً أن التحنيط لم يكن لمجرد الاحتفاظ بشكل الجسم على حالته عند الوفاة ، وإنما كانت تحدوه الرغبة فى أن يستعيد الجسم حياته وشبابه مرة أخرى . فكان مما يتلى عند تحنيط الميت هذه العبارة : « إنك تعيش الى الأبد وإنك دائماً فى زهرة الشباب[1] » . وفى متون الأهرامات مالا يدع سبيلا للشك فى أن المصرى القديم كان يتمنى أن يستعيد حياته وشبابه بعد الموت ، وأن يكون صحيح الجسم معافى من كل سوء[2] . وقد صاغ الفنان هذه المعتقدات فيما قام بعمله من تماثيل وصور ، فهى بذلك تمثل أصحابها على الهيئة التى كانوا يعتقدون أو يرجون أن يكونوا عليها فى الحياة الثانية . على أنها مع ذلك لا تمثلهم فى شكل مثالى لا صلة له بالمظهر الطبيعى ، وإنما تعتمد فى مبناها على سماتهم وملامحهم الشخصية . فقد كانت المادة الأولى التى يصدر عنها الفنان فى عمله هى ما ارتسم فى مخيلته من هذه الملامح ، ومن ثم يسمو بها فيزيل عنها عوارض الحياة الدنيا ليستعيد الوجه شبابه ونضارته ، وبحيث لا تنم ملامحه عن المشاعر والأحاسيس الدنيوية . وبذلك يمثل التمثال الصورة التى يرجى أن يكون عليها صاحبه فى الآخرة مع التقيد بقدر الإمكان بصورته الحقيقية فى الحياة الدنيا . ومما يؤيد ذلك أن كلمة « تمثال » فى اللغة المصرية تدل على معنى « مثيل » كما تعنى أيضاً « جميل » و « وسيم » و « كامل » .

وهذه العقيدة عند المصريين لا يجب أن تثير دهشتنا أو ريبتنا ، فإننا نجد ما يماثلها فى الديانات الحديثة . فالمسيحية تدين بعقيدة البعث بالجسد ، وتزيد الكاثوليكية على ذلك بأن الجسد سيستعيد طبيعته الصحيحة وكل زخرفه وجماله ،

---

(1) F. Grapow, Ueber die anatomischen Kenntnisse der alten aegyptischen Aerzte, S. 5–6 ;
H. Kees, Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Aegypter, S. 88.

(2) K. Sethe, Die Altaegyptischen Pyramidentexte, § 704 c—705 c. 707.

وقد ذكر القديس « أوجستين » صراحة بأن المسيح سيعيد للجسم بقدرة إلهية كل ما شوهه منه المرض والشيخوخة . علاوة على هـــذا تعتقد الكاثوليكية بأن أجسام أهل الجنة تمنح أربع صفات عند بعثها ، وهى عدم الإحساس بالآلام والنضارة والقدرة على الحركة ثم الجمال . أما فى الإسلام فقد جاء فى الأحاديث أن من يدخل الجنة ينعم ولا يبأس ولا تبلى ثيابه ولا يفنى شبابه ، وقد جاء أيضاً أن أول زمرة تلج الجنة صورتهم على صورة القمر ليلة البدر ، كما ورد أيضاً أن « أهل الجنة جرد مرد بيض جعاد مكحولون أبناء ثلاث وثلاثين على خلق آدم[1] » .

وبذلك تختلف التماثيل المصرية بعداً أو قرباً عن الحقيقة بقدر ما كان الفنان يتقيد بالصورة أو يبتعد عنها ، وفى هذا مجال واسع لقدرته الفنية وخياله ، كما تختلف باختلاف العصور وما طرأ فيها على المعتقدات السائدة من قوة أو ضعف لأسباب وعوامل مختلفة . ففى عهد الدولة القديمة ، وهو العهد الذى بلغت فيه «المصرية» الصميمة غاية سلطانها واستقرت فيه أوضاع الحياة على أسس قوية، كانت التماثيل تعبر أتم تعبير عن المعتقدات المصرية ، فلا تنم ملامحها عن عوارض الحياة الزائلة وأحاسيسها ، وإنما تمثل أصحابها فى صور مجلوة تسمو عن الحياة الواقعية ، وترقى بأصحابها إلى عالم الخلد . ومن هذا يتضح السبب فى عدم دلالة التمثال على شخصية صاحبه ، لأنه ما كان ليتفق تمثيل الشخصية الدنيوية مع الغرض المقصود من التمثال ، ومن جهة أخرى ما كان ليستقيم تمثيل الشخصية الدنيوية مع ما درج عليه المثال من التسامى بملامح صاحب التمثال عن عوارض الحياة الدنيا من ضعف وسقم وقبح وشيخوخة وما إلى ذلك ، مما كان يقتضى إدخال كثير من المحسنات على ملامح الصورة الحقيقية التى تعتبر فيما نعتقد الوسيلة المادية للتعبير عن الشخصية . لذلك فإنه مما يتفق والحقيقة القول بأن الفنان المصرى

---

(1) احياء علوم الدين للامام أبى حامد محمد بن محمد الغزالى ، طبع المطبعة العثمانية المصرية سنة ١٩٣٣ ص ٤٥٩ ، ٤٦٢

لم يشأ إذ ذاك أن يعبر عن الشخصية الدنيوية لصاحب التمثال أوالصورة، لأنها كانت فى نظره عارضة من عوارض الحياة الدنيا، ولأنه تخلى عن قصد عن أداتها ووسيلتها المادية بعدم تقيده بتمثيل الملامح الشخصية [1].

على أنه فى أواخر الدولة القديمة بدأ يدب الاضطراب فى أوضاع الحياة الاجتماعية فى مصر وبدأ الضعف يتطرق إلى الملكية الألهية مما أثر على هيبتها وقداستها، فانتشر الشك فى المعتقدات الدينية وساد الفن روح جديدة ظهر أثرها فى تماثيل ملوك الأسرة الثانية عشرة، فجاءت تماثيلهم تنم على شخصياتهم وملامحهم الشخصية لدرجة كبيرة وتعبر عما لاقوه من عناء وما بذلوه من جهد وعزم فى سبيل تدعيم سلطتهم والقضاء على ما ساد المجتمع من فساد ومساوىء. أما فى الدولة الحديثة عندما اشتد اتصال المصريين بأمم الشرق القديم، وامتد سلطانهم على مساحات كبيرة من الأقطار خارج حدود بلادهم، واتسع أفق تفكيرهم، ونمت حياتهم ورقت أحاسيسهم، فقدكان من الطبيعى أن يترك هذا كله أثره على الفن، فترق حواشيه وتلين خطوطه وتصفو مجاليه وهوفى هذا كله يهدف إلى المثالية. على أن «اخناتون» ناصر «الواقعية» فى الفن وحمل لواءها على نحو ماحمل لواء الاتجاه الدينى الجديد فى سبيل التحرر من المعتقدات الموروثة والاستمتاع بمظاهر الطبيعة وجمالها وإيثار الحياة الطبيعية الصادقة. وبذلك كان الاتجاه الفنى الجديد صدى للمعتقدات والأفكار الجديدة على نحو ماكان الفن القديم صدى للمعتقدات القديمة. فعمد الفنانون فى عهد «اخناتون» إلى تمثيل مليكهم على طبيعته وسجيته توخيا للحقيقة الصريحة بما لامثيل له من قبل. ومع ذلك لم يلبثوا أن ابتدعوا طرازا مثاليا لأفراد الأسرة المالكة تردد صداه فى صور وتماثيل عظماء الأفراد، وهو يمتاز بما ينبض به من حياة داخلية تفيض حسا وشعوراً. على أن هذا الاتجاه لم يقدر له البقاء طويلا وإن كان قد استطاع أن يترك آثاره واضحة بعد عهد «اخناتون».

---

(1) A. Shoukry, Die Privatgrabstatue im alten Reich der Geschichte des alten Aegypten.

من هذا نرى أن الفن المصرى لم يلتزم أسلوبا واحـداً فى عصوره المختلفة وأن الفنان إنمـا كان يستجيب لإحساسه الفنى وعقائده ومثله وما كان يسود عصره من أفـكار ومشاعر ، دون أن يتقيد فى عمله بابراز الشخصية الدنيوية لمن يمثله على حساب ما عدا ذلك من أفـكار وعقائد . وبذلك لم يكن عدم تمثيله لهـا عن عجزٍ منـه أو عدم إدراك وإنمـا لأن ذلك لم يكن من أهدافه فى أكثر الأوقات .

نخلص من هذا البحث إلى أن الفنان المصرى لم يكن ينقصه الشعور بشخصيته والاعتزاز بها ، وأنه وإن كان لم يوقع باسمه على معظم آثاره ولم يتجلَّ فيها أثره الشخصى قويا واضحا ، فذلك لأن الغرض من عمله الفنى كان يحول دون ذلك . كما نخلص أيضاً إلى أن الفن المصرى وإن كان يتسم فى مجموعه بطابع عام ، إلا أن ذلك لم يكن لأن الجماعة كانت القوة الخالقة الوحيدة فى مصر القديمة ، ولم يكن للفنان من عمل سوى الوساطة فى تنفيذ مطالبها ، ولـكن لأنه كان يشعر بأنه أحد أعضاء هذه الجماعة ويفخر بانتمائه إليها ويشعر بأحاسيسها ومثلها العليا فترجم عن ذلك فى آثاره الفنية . ومن هنا ذلك الطابع المتسق فى فنه الذى تفرضه أيضا طبيعة البلاد والعصور التى عاش فيها ، ومع ذلك ففى حدود هذا الطابع المتماثل وجد الفنان المجال لإبداعه الشخصى . وإذا كان من غير الميسور حتى الآن الإلمـام بشخصيات فنية واضحـــة المعالم فذلك يرجع إلى أسباب مختلفة . أما الأعمال الفنية فهى فى الغالب لاتدل على الشخصية الدنيوية لمن تمثلهم ، كما أنها ليست مجرد صور نموذجية أومثالية وإنما تجمع بين الصورة الحقيقية وبين الصورة المثالية لـكل عصر ، بحيث تمثل الصورة التى كان المصرى القديم يرجو أن يكون عليها فى الحياة الثانية ، فقد سما الفنان بالصورة الواقعية وجلاها فى صورة مثالية تمثل صاحبها فى شباب خالد . وفى هذا مجال واسع لعبقرية الفنان وقدرته الفنية ،

إذ لا تعتمد قيمة العمل الفني فى كثير أو قليل على مدى ارتباطه بملاع أوشخصية من يمثله . وأخيراً لعل فى هذا كله ما يدل من ناحية أخرى على أنه يجب أن يراعى قبل كل شيء قياس الحضارة المصرية وما يتصل بها من مسائل بمقاييسها الخاصة، وألا يعتمد كثيراً على مقاييس الحضارات الأخري ولا على وجهات النظر السائدة. وإنما يجب الاعتماد أولا وقبل كل شيء على فهم طبيعة المصريين وظروف حياتهم ومعرفة عقائدهم وأفكارهم وإدراك مثلهم العليا، حتى تسلم أحكامنا من كثير مما تتعرض له من أخطاء .

الهمزة

للدكتور فؤاد حسنين

أو ألف همزة أو ألف فقط صوت تشترك فيه سائر اللغات السامية الحامية وتنطق به اللغات الهندية الأوربية نطقا مختلسا[1] فنحن نجده فى المصرية القديمة[2] والأكدية[3] والكنعانية[4] والحبشية[5] والآرامية[6] والعربية سواء منها الشمالية أو الجنوبية . ويرجح أن لغة الضاد هى أسبق لغة سامية أوجدت إشارة خاصة للدلالة على هذا الصوت ، ومن ثم جاءت بعدها العبرية واستعملت الاشارة المعروفة باسم (شوا)[7] . وإن كان من العسير على الباحث أن يحدد بالضبط بدء استخدام هذه الاشارة فى العربية إلا أن هناك حقيقة ثابتة يستطيع تقريرها ، وهى أن هذه الاشارة فى العربية لم تكن واحدة فى تاريخ كتابتنا فأن أبى داود السجستانى يذكر ما ملخصه أن الهمزة إذا وقعت فى صدر الكلمة اكتفى للاشارة إليها بنقطة واحدة يرسمها الكاتب بين يدى الألف ويرفعها قليلا إلى رأسها إن كانت ممدودة مفتوحة مثل كلمة (ءاتيهم) أى (آتيناهم) فى قوله تعالى (ولقد آتيناهم) . أما إن كانت غير ممدوة ومفتوحة رسمت الهمزة بنقطة فى قفا الألف مثل (اتيهم) فى قوله تعالى (بل أتيناهم) . أما الهمزة التى ترد فى نهاية الكلمة فهى إما ممدودة أو غير ممدودة ، فالممدودة إن كانت منونة أشير إليها

---

(1) E. Sievers. Grundzüge der Phonetik, 5. Aufl., 1901.

(2) K. Sethe, De Aleph prosthetico in lingua aegyptica verbi formis praeposito Berlin 1892.

(3) A. Ungnad, Babylonisch-Assyrische Grammatik; Muenchen 1926.

(4) G. Bergsträsser, Hebräische Grammatik, 1. Teil, Leipzig 1918.

(5) A. Dillmann, Grammatik der Äthiopischen Sprache, Hersg. C. Bezold, Leipzig 1899.

(6) G. Dalman, Aramaische Grammatik, Leipzig 1905.

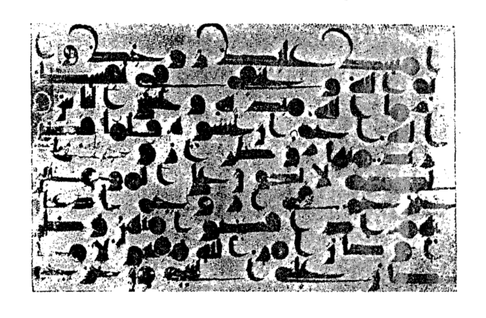
(7) فؤاد حسنين — التوطئة فى اللغة العربية — القاهرة ١٩٤٠

بنقطتين بين يدى الألف مثل (وسالسمـا٠ سـا) أى (والسماء بناء) وإن كانت غير منونة اكتفى بالاشارة اليها بنقطة واحدة بين يدى الألف مثل قوله تعالى (ـاصـا) أى (أضاء من الآية الكريمة — كلما أضاء لهم —) . أما الهمزة غير الممدودة أعنى المقصورة فهى إما منونة أو غير منونة أيضا فان كانت الأولى أشير اليها بنقطتين فى قفا الألف مثل (ملحا) أي — ملجأ — فى قوله تعالى (لو يجدون ملجأ) وإن كانت غير منونة اكتفى بالاشارة اليها بنقطة واحدة فى قفا الألف مثل (ملحا) أي — ملجأ — من قوله تعالى (أن لاملجأ من الله) وإذا وقعت الهمزة فى داخل الكلمة فان كانت متصبة أشرنا اليها بنقطتين واحدة قبل الألف والأخرى بعدها إلا أن الثانية أرفع سنا من الأولى ويطلق عليها السجستانى (المقيدة) والأولى للاشارة إلى الهمزة بينما الثانية للفتحة . مثل (ـالـصرـا٠ن) أى (القرآن) و (بـنـانـا) أى (نبأنا) أما إذا كانت الهمزة جزماً فلا تنقط إلا واحدة مثل (و٠ا نو) أى (وأتوا) . ولا يقف السجستانى عند هذا الحد بل يعرض لرسم الهمزة إذا سهلت أو حققت ، ويعرض لها إذا أشكلت على القارىء ، وهو يتحدث أيضاً عن نوع المداد الذى يستحسن استخدامه عند رسمها ورأى أبى عمرو بن العلاء فى اختلاف الهمزتين ورسمهما [1] . أما ابن سعيد الدانى [2] فيرى رسم الهمزة نقطة بالمداد الأصفر كما ترسم الحركة بنقطها الخاصة ، وهو يهتم بالهمزة المسهلة التى يكتفى برسم حركتها فقط ، ويهمل الاشارة الدالة عليها . أما همزة الوصل فيشير إليها بخطيط أفقى بمداد أحمر يرسم قليلا إلى رأس الألف إن كانت الحركة فتحة وفى منتصفها إن كانت ضمة وفى أسفلها إن كانت كسرة كما يظهر لنا من النص (رقم ١) حيث نجد فى السطر الثالث فى عبارة — ما الله — خطيطا أفقياً عند رأس الألف إشارة إلى همزة وصل مفتوحة وفى السطر التاسع من نفس

---

(١) كتاب المصاحف تأليف أبى بكر عبد الله بن أبى داود سليمان السجستانى نشر ا. جفرى ص ١٤٤ — ١٥٠

(٢) كتاب المقنع فى رسم مصاحف الامصار مع النقط تأليف ابن سعيد الدانى نشره ا. برتزل ١٩٣٢

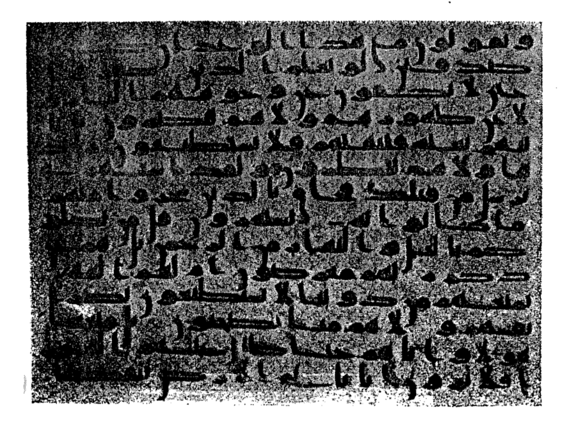


(النص ١)

سورة الأحزاب ى ٣٧ — ٣٨

(النص ٢)

سورة الزخرف ى ٣١ — ٣٣



(النص ٣)

سورة الأنبياء ى ٣٨ — ٤٤

النص نجد فى عبارة — أمر الله — خطيطا أفقياً فى منتصف الألف إشارة إلى الضمة . وفى النص الثانى س ٢ نرى فى عبارة — من القريتين — وفى س ٤ فى عبارة — فى الحياة الدنيا — خطيطاً فى أسفل الألف إشارة إلى الكسرة .

ولم تكن هذه الاشارة هى الوحيدة التى اصطلح القوم عليها قبل تعميم الرسم الجديد لها والذى ينسب إلى الخليل أعنى (ء) بل هناك مجموعة من المصاحف يتبين من الاطلاع عليها أن الهمزة كان يشار إليها برسم يقرب من العدد (٧) ومكتوب بمداد أحمر كما يظهر ذاك واضحاً من النص (رقم ٣) السطر الثامن فى لفظى — يستهزؤن — و — يكلاؤكم — وقد عثر فى مخطوطات أخرى على إشارة جديدة ، وهى عبارة عن ثلاث نقط ترسم بالمداد الأحمر إما عمودية كما هو الحال فى (؛ اسرلسه) أي (أنزلناه) وإما مثلثة كما فى كلة (ىشومىون) أى (يؤمنون)[1] !

ولم تكن عناية العرب بهذا الصوت قاصرة على رسمه فحسب بل تعدته إلى نطقه ومكانته من الأبجدية أيضاً خاصة ونحن نعلم أن الأبجدية السامية القديمة وتلك التى انحدرت منها — ماعدا العربية — لم توجد له فى أول أمرها إشارة خاصة ، ومن هنا نفهم اشتغال اللغويين خاصة علماء البصرة والكوفة بهذا الصوت .

الهمزة صوت يخرج من أقصى الحلق هـذا ما يقرره سيبويه عندما يتحدث عن حروف العربية ومخارجها فهو يذكر — ولحروف العربية ستة عشر مخرجا فللحلق منها ثلاثة فأقصاها مخرجا الهمزة والهاء والألف ومن أوسط الحلق مخرج العين والحاء وأدناها مخرجا من الفم العين والخاء[2] — فمن عبارة سيبويه يتضح لنا أن صاحب الكتاب قسّم الحلق بالنسبة لموقعه من الفم إلى ثلاثة أقسام قسم هو أقصاها ، وآخر هو أوسطها ، وثالث هو أدناها ، لكن هـذا التقسيم

---

(١) Th. Nœldeke, Geschichte des Qorâns, 2. Aufl. Dritter Teil, Leipzig 1936.

(٢) كتاب سيبويه ج ٢ ص ٤٥٣ طبع باريس .

وإن كان قد عين مكان تكوين الهمزة إلا أنه لم يفدنا كثيراً فى معرفة طريقة تكوين الصوت ، كما أن سيبويه لم يصب عندما اعتبر الهاء أبعد مخرجا من الألف [1]
وغير سيبويه نجد ابن سينا يعرض لهذا الصوت فيعرفه تعريفاً يكاد يتفق وأحدث الآراء العلمية فهو لا يصف مخرج الصوت فقط بل طريقة تكوينه أيضاً فهو يقول — أما الهمزة فانها تحدث من حفز قوى من الحجاب وعضل الصدر لهواء كثير ومن مقاومة الطرجهالى الحاصر زماناً قليلا لحصر الهواء ثم اندفاعه إلى الانقلاع بالعضل الفاتحة وضغط الهواء معاً [2] .

لكن هذا الرأى الذى ذكره سيبويه ، وأقره عليه الزمخشرى ، ووصفه ابن سينا لم يكن الرأى المتفق عليه ، فالخليل مثلا وهو أستاذ سيبويه يرى رأياً آخر ذكره ابن يعيش فى شرحه للمفصل حيث يقول — وروى الليث عن الخليل أن الألف والواو والياء والهمزة جوف لأنها تخرج من الجوف ولا تقع فى مدرجة من مدارج الحلق ولا اللهاة ولا اللسان إنما هى هواء ، وكان الخليل يقول الألف والواو والياء هوائية أى أنها فى الهواء وأقصى الحروف العين ثم الحاء ثم الهاء [3] فالخليل لم يصب عندما اعتبر الألف حرفاً جوفياً كما خانه التوفيق عندما قال إن العين هى أقصى الحروف الحلقية مخرجاً [4] . لكن هذا الخلاف بين الخليل وتلميذه وإن دل على شيء فعلى أن المتقدمين كانوا يفرقون وبحق بين صوتين مختلفين فهم يرون الهمزة عبارة عن حرف صامت كغيره من الحروف الصامتة تدخل عليه الحركات المختلفة من ضم أو فتح أو كسر بينما الألف عبارة عن صوت يدل على المد والمد فقط أعنى مد الحركة السابقة له ، لذلك نرى سيبويه لما يذكر الصوتين (الهمزة والألف) يقصد فى الواقع التفرقة

(1) Panconcelli-Calzia, Die Experimentelle Phonetik in ihrer Anwendung auf die Sprachwissenschaft, S. 45—49, Berlin 1924.

(2) أسباب حدوث الحروف تصنيف الرئيس أبى على الحسين ابن سينا . القاهرة ١٣٣٢

(3) شرح المفصل لابن يعيش ج ١٠ ص ١٢٤ طبع ادارة الطباعة المنيرية .

(4) Panconcelli-Calzia, Experimentelle Untersuchungen des (ع) im Arabischen von Yemen und Aleppo. Vox 1916, S. 45.

Worrel, Zur Aussprache des arabischen (ه) und (ح). Vox 1914, S. 82.

بين ألفين ألف صامتة وأخرى مصوتة وفاته فى الوقت نفسه أن العربية تعرف غير الألف المصوتة حرفين آخرين مصوتين ألا وهما (الواو) و (الياء) وهذان الحرفان يردان فى العربية أيضاً كحرفين صامتين شأنهما شأن الألف الصامتة أيضاً لكن بالرغم من ذلك لم يتسع صدر العربية لرسم واوين ويائين كما فعل سيبويه وأطلق على الألف الصامتة (همزة) و (أصلها أ) وعلى المصوتة ألفاً فقط ، وكان من الواجب عليه أن يكتفى بذكر ألف فقط للدلالة على النوعين .
أما مصدر هذا الخطأ فهذه الإشارة التى أوجدها كما يقال الخليل أعنى (ء) والتى كان يرى أن مخرجها قريب من مخرج العين حتى رسمها على هيئة نصف عين وقد قصد من إيجادها التفرقة بواسطتها بين الألف الصامتة والألف المصوتة وذلك برسمها فوق الألف الصامتة أعنى (أ و أُ و إ) ومع مرور الزمن استقل القوم عبارة ألف همزة واكتفوا بذكر الهمزة فقط وبتعبير آخر حذفوا الألف الصامتة واكتفوا بالإشارة الدالة عليها ألا وهى (ء) . وقد تنبه المتقدمون أيضاً إلى عدم توفيق سيبويه كما أدركوا الوظيفة الحقيقية لاشارة الهمزة فابن يعيش يذكر — اعلم أن أصل حروف المعجم عند الجماعة تسعة وعشرون حرفاً على ماهو المشهور من عددها أولها الهمزة ، ويقال لها الألف ، وإنما سموها ألفاً لأنها تصور بصورة الألف فلفظها مختلف وصورتها وصورة الألف اللينة واحدة كالباء والتاء والثاء والجيم والحاء والخاء لفظها كلها مختلف وصورتها واحدة ، وكان أبو العباس المبرد يعدها ثمانية وعشرين حرفاً أولها الباء وآخرها الياء ويدع الهمزة من أولها ويقول الهمزة لا صورة لها وإنما تكتب تارة واواً وتارة ياءاً وتارة ألفاً فلا أعدها مع التى أشكالها محفوظة معروفة —[1] . ونفس هذا الرأى يراه الأزهرى أيضاً ، فقد روى صاحب اللسان عنه أنه قال : اعلم أن الهمزة لا هجاء لها إنما تكتب مرة ألفاً ومرة ياءاً ومرة واواً والألف اللينة لا حرف لها إنما هى جزء من مدة بعد فتحة والحروف ثمانية وعشرون حرفاً مع الواو

---

(١) ابن يعيش ج ١٠ ص ١٢٦

والألف والياء [1] لكن الشيء الجدير بالذكر هنا أن حتى أولئك الذين يقرون سيبويه على عدد حروف المعجم وأنها تسعة وعشرون حرفاً يتجنبون الخطأ الذى وقع فيه صاحب الكتاب ويرسمون الألف المصوتة . متصلة باللام كما يتبين ذلك من قول شارع المفصل — فأما الألف اللينة التى فى نحو (قال) و (باع) فانها مدة لا تكون إلا ساكنة فلم يمكن تسميتها على منهاج أخواتها لأنه لا يمكن النطق بها فى أول الاسم كما أمكن النطق بالجيم والدال وغيرها فنطقوا بها البتة ولم يمكن النطق بها منفردة فدعموها باللام ليصح النطق بها كما صح بسائر الحروف غيرها [2] وقد أهملت العربية أحياناً رسم ألف المد واكتفت بالاشارة اليها بألف صغيرة فوق الحرف الصامت السابق كما هو مشاهد فى لفظ (هٰذا) مثلا .

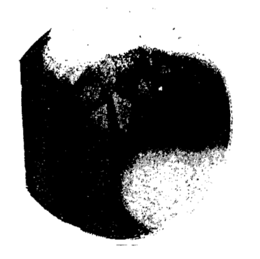
والآن بعد أن عرضنا للهمزة من حيث تكوينها ومخرجها ، ومن حيث رسمها وموقعها من الابجدية نعرض لها كصوت وكحرف من حروف الكلمة . نحن نعلم أن اللفظ فى اللغات السامية إما يبدأ بحرف صامت أو حركة مصحوبة بهمزة لا تلبث أن تتحول إلى حرف صامت الا وهو (أ) وإن كانت هذه الهمزة تختلف تحقيقا وتسهيلا حسب ظروف الكلمة الواردة فيها . وهذه الظاهرة اللغوية العامة نلمسها بوضوح فى اللغة العربية ، فاللغويون المتقدمون يجمعون على أن الهمزة اختفت أو فى طريق الاختفاء عند أهل الحجاز فى الوقت الذي تحرص فيه تميم على تحقيقها حرص الشعر والقرآن الكريم على المحافظة عليها فأهل الحجاز يقولون مثلا — سل ربك — وتميم — اسئل — وأهل الحجاز — جونة — بلا همز وتميم — جؤنة — بالهمز وأهل الحجاز — ليلة ضحيانة — وتميم — ليلة أضحيانة — وأهل الحجاز — لاته عن وجهه يليته — وتميم — الاته يليته — وأهل الحجاز — برات من المرض — وتميم — برئت — وأهل الحجاز — وكدت توكيداً — وتميم — أكدت تأكيداً — [3] .

---

(1) لسان العرب ج ١ ص ١٠

(2) ابن يعيش ج ١٠ ص ١٢٦

(3) المزهر للسيوطى ج ٢ ص ١٤٤ (باب ذكر ألفاظ اختلف فيها لغة الحجاز ولغة تميم)



(شکل ۱)

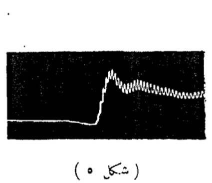
(شکل ۲)



(شکل ۳)



(شكل ٤)



(شكل ٥)

وغير هذا النوع من الخلاف حول الهمزة نجد نوعا آخر منتشراً فى سائر اللغات السامية أعنى قلب الهمزة هاء أو العكس كما هو الحال فى مثل (هراق وأراق) و (واذا وهذا) فى قول ابن أبى ربيعة .

وأتت صواحبها فقلن اذا الذى   منح المودة غيرنا وجفانا

وفى بعض النفوس العربية الشمالية أيضاً [1] .

وهذه الهمزة التى تستخدمها العربية ليتبلغ بها فى حال الابتداء ويسقطها الادراج ، أعنى همزة الوصل تخالف من حيث التكوين والنطق تلك التى لا تسقط أبداً ، فالأوتار الصوتية عند نطق همزة الوصل تتذبذب ذبذبة حرة غير مصحوبة بنفس أو صوت (أنظر شكل ١) وهذه الظاهرة تتجلى لنا واضحة فى الرسم البيانى (شكل ٢) تسجيل الآلة الصوتية (شكل ٣) .

أما همزة القطع ، أو كما يطلق عليها علماء الصوت من الأجانب Knacklaut أو Glattal catch أو Coup de glotte فتتكون عن طريق قفل الأوتار الصوتية قفلا محكما (شكل ٤) وتجمع الهواء تحتها واندفاعه دفعة واحدة يسمع لها هذا الصوت المعروف عند النطق بها ، وبعد عملية الدفع تأخذ الأوتار الصوتية فى الذبذبة كما يظهر لنا ذلك واضحاً من الرسم البيانى (شكل ٥) [2] ، ولا يفهم من هذا التقسيم أن همزة الوصل تظل همزة وصل دائماً محتفظة بخصائصها ومميزاتها ، بل هناك من الشواهد ما يثبت أنها قد تتحول إلى همزة قطع [3] ولو إن بعض النحويين المتقدمين استنكر هذا .

---

(١) فؤاد حسنين — أداة التعريف فى اللغة العربية بمجلة كلية الآداب جامعة فؤاد الأول المجلد السابع عدد يوليه ١٩٤٤

(٢) Panconcelli-Calzia, Die Experimentelle Phonetik in ihrer Anwendung auf die Sprachwissenschaft, Berlin 1924.

(٣) ابن يعيش ج ٩ ص ١٣٨

وظاهرة أخرى من ظواهر هذه الهمزة التي لايمكن إغفالها وهى التخفيف وقد لجأ العربى لتحقيق هذه الغاية إلى إحدى الوسائل الآتية :

١ — الإبدال ، أعنى إبدال الهمزة (ا . و . ى) .

٢ — الحذف .

٣ — جعلها بين بين .

أما الإبدال أو التحويل أو التليين فعبارة عن إبدال الهمزة فى الحركة السابقة لها الموجودة فى حرف المد فتختفى الهمزة نهائياً ، وذلك بعد أن تزول نبرتها فتلين وتصير ألفاً أو واواً أو ياء حسب حركتها وحركة ماقبلها ، ويفرّق عادة بين نوعين من الإبدال : إبدال همزة ساكنة مثل (رأس) فأنها تصير (راس) وإبدال همزة متحركة مثل (خطيئة) تصير (خطية) ونفس هذه الظاهرة نلحظها فى الأفعال التى عينها همزة كقول زيد بن عمرو بن نفيل :

سالتانى الطلاق إن راتانى   قل مالى قد جئتمانى بنكر

أما الحذف فأبلغ فى التخفيف إذ تحذف الهمزة نهائياً ولا تبقى إلا الحركة ، لذلك لم يلجأ العرب إليه إلا قليلا ، فأبو زيد لا يذكره كوسيلة من وسائل التخفيف كما يفهم من قول صاحب اللسان ، أن أبا زيد الأنصارى قال : الهمز على ثلاثة أوجه : التحقيق والتخفيف والتحويل — ولم يذكر الحذف[1]. ويشترط فى الهمزة التى تحذف أن تكون متحركة وقبلها ساكن فعند حذفها تلقى حركتها على الساكن الذى قبلها مثل (مَنَ بُوك) و (مَنُ مُّك) و (كَمِ بِلُكَ) إذا أردنا أن نخفف الهمزة فى (الأب) و (الأم) و (الإبل) ، ومثله قولنا فى (المرأة) (المرة) . والحذف أنواع منه إلقاء حركة الهمزة أو نقلها إلى ماقبلها مثل (مسألة) تصير (مسلة) ، ومنه أيضاً حذف همزة الوصل فى أمر الثلاثى مثل (مر) و (كل) و (خذ) ومن ماضى كثير من الأفعال فى العربية الحديثة

---

(١) لسان العرب ج ١ ص ١٢

كما هو مشاهد فى (خذ) و (كل) كما تحذف الهمزة أيضاً من مثل (ابل) حيث نجد (بل) ومن (أوزة) حيث نجد (وزة) و ...

أما همزة بين بين فلا تكون فى أقصى الحلق حيث تكون الهمزة الأصلية بل فى الموضع الواقع بين الحلق وجوف الفم لذلك يطلق عليها (بين بين) أى بين الحروف الحلقية والحروف الجوفية (ا و ى) وصوت هذه الهمزة ضعيف جداً حتى يقال عنه — تقريب من الساكن — ومن الصعب جداً وصفه ، وصدق ما جاء فى ابن يعيش — ولا يظهر سر هذه الهمزة ولا ينكشف حالها إلا بالمشافهة[1]. وعرض سيبويه لهذه الهمزة فقال — فكل همزة تقرب من الحرف الذى حركتها منه فإنما جعلت هذه الحروف بين بين ولم تجعل الفات ولا ياءات ولا واوات لأن أصلها الهمز فكرهوا أن يخففوا على غير ذاك فتحول عن بابها فجعلوها بين بين ليعلموا أن أصلها عندهم الهمز[2] . وقد شغلت هذه الهمزة كثيرين من رجال البصرة والكوفة كما يتبين لنا ذلك من كتاب الانصاف ابن الانبارى ، ففى المسألة الخامسة بعد المائة تقرأ رأى الفريقين حول هذه الهمزة أهى ساكنة أم متحركة، كما اختلف العلماء أيضاً فى المسألة الثامنة بعد المائة حول جواز نقل حركة همزة الوصل إلى الساكن قبلها .

الآن لم يبق أمامنا إلا القرآن الكريم وموقف الوحى من هذا الصوت نحن نعلم أن المسلمين عامة يعتقدون فى أن لغة القرآن الكريم يجب أن تكون قرشية ، ولما كانت لغة كتاب الله فصيحة وجب أن تكون القرشية فصيحة أيضاً وأفصح لغات العرب ، ولو صح هذا الرأى لاتفقت القرشية وقواعد النحو الرسمى التى حفظتها هذه الكتب المتداولة بيننا حتى اليوم ولما جاز للقرآن الكريم وهو قرشى اللغة أن يخالف قواعد هذا النحو من جهة أو يعارض خصائص اللهجة

---

(1) ابن يعيش ج ٩ ص ١١٢

(2) سيبويه ج ٢ ص ١٦٨

القرشية ومميزاتها كما هي معروفة في المصادر العربية المختلفة من جهة أخرى ، فنحن نعلم مثلا أن ابن جني يذكر في باب (في تعارض السماع والقياس — إذا تعارضا نطقت بالمسموع على ماجاء عليه ولم تقسه في غيره وذلك نحو قول الله تعالى (استحوذ عليهم الشيطان) فهذا ليس بقياس[1] .

والواقع أن للقرآن الكريم نحوه الخاص وقواعده الخاصة ولغته الخاصة وأسلوبه الخاص ، وهو لم ينزل بلغة قريش كما يعتقد الكثيرون ، وهذا هو السر في مخالفته أحياناً لقواعد النحو الرسمي فيما يتعلق بالتذكير والتأنيث أو الافراد والتثنية والجمع أو في الزمن أو في إرجاع الضمائر ، وكذلك في تركيب الجملة ، وفي مسائل أخرى كثيرة منها استخدام الهمزة . القرآن الكريم يحقق الهمزة مع إجماع المصادر التي بين أيدينا على أن القرشية تسهلها بينما تميم تحققها ، فالقرآن الكريم حرص على هذا التحقيق حرصاً يفوق حرص الشعر على النطق بالهمزة وإن كانت هناك بعض القراءات التي تخففها في بعض المواضع فعلة هذا التخفيف أن هؤلاء القراء مثل (ابن كثير) و (نافع) ومن أخذ عن الأخير أمثال (ورش) و (ابن عمرو) و (هشام) من أبناء الحجاز ، هذا مع ملاحظة أن قراءة القراء ليست دائماً دليـــلا على فصاحة الكلمة وجودتها ، فنافع مثلا حقق مرة وقرأ (نبيئين) إلى جانب (نبيين) كما يروي ابن ذكوان عن ابن عامر وكذلك (البريئة) (البرية) في قوله تعالى في سورة البينة (أولئك هم شر البرية) بينما يذكر سيبويه : وقد بلغنا أن قوماً من أهل الحجاز من أهل التحقيق يحققون — نبيء وبريئة — وذلك قليل رديء[2] .

---

(1) الخصائص ج ١ ص ١٢٣

(2) سيبويه ج ٢ ص ١٧٥

مطبعة جامعة فؤاد الأول ١٩٤٦/١٩٦/٥٠٠

تم طبع هذه المجلة بمطبعة جامعة فؤاد الأول
فى ١٩ من شوال سـنة ١٣٦٥
الموافق ١٥ من سبتمبر سنة ١٩٤٦ م

محمد زكى خليل
مدير مطبعة جامعة فؤاد الأول

Le 15 janvier 1853 il avail écrit: "Mon mari aime sa femme un peu de la même manière que mon amant; ce sont deux médiocrités dans un même milieu"; la seconde médiocrité était dans le tableau d'une vie bourgeoise dont aucun fait ne venait interrompre la continuité. Ailleurs, il s'inquiète des proportions qu'ont prises les préliminaires du roman et du peu de place qui reste à l'action proprement dite. Bien que cela lui paraisse adéquat à la vérité psychologique, il constate cependant qu'il pèche en cela contre la vérité esthétique qui ne doit pas moins compter que la première.

***

Nous avons vu comment le désir encore vague de Flaubert en 1850 de montrer un côté des travers de la bourgeoisie et un aspect des conséquences désastreuses du romantisme dans certaines âmes, a trouvé sa forme pour ainsi dire en la conception et la réalisation de *Madame Bovary*; certaines lettres nous ont renseignés sur l'atmosphère de quiétude dont l'auteur ne pouvait se passer pour composer son livre, nous avons mesuré les difficultés que ce dernier réservait à Flaubert; en utilisant toutes les allusions possibles, et en confrontant les dates, nous avons pu nous faire une idée de la lente composition du roman. Nous avons vu les différents moyens dont Flaubert se documentait, et dégagé les trois phases internes par lesquelles passaient immanquablement toutes les pages. Lorsque les critiques nous parleront de la concision, de la netteté et de la puissance du style de Flaubert, nous songerons aux efforts qu'il a faits pour assurer à *Madame Bovary* toutes ces qualités. Nous n'oublierons pas de quel œil perspicace et sévère il jugeait lui-même, à mesure qu'il le composait, ce livre qui n'est pas seulement "le classique du roman, mais le seul, peut-être, qui soit en même temps, selon l'expression de Charles Du Bos, une œuvre d'art, au sens strict, serré, étroit, si l'on veut, du terme".

Ses phrases de la *Bovary* sont parfois tellement " travaillées, recopiées, changées, maniées", "qu'il n'y voit que du feu" (24-4-52). Il est secondé par un ami qui sait à l'occasion être un juge bien sévère. "Voilà trois fois que Bouilhet me fait refaire un paragraphe" (21 septembre 1853). " Voilà ce que la prose a de diabolique" s'écrie-t-il le 28 juin 1853. Il a raison, mais quelle condensation dans la pensée, quelle concision dans l'expression ; c'est alors seulement que *d'esquissée* et *d'écrite*, la page devient aux yeux de Flaubert définitivement *faite*. Définitivement n'est peut-être pas le mot exact, car la prose a "ceci de diabolique qu'elle ne finit jamais", cependant il vient un moment où le texte semble se refuser de lui-même à tout changement, et c'est alors, dit Flaubert, "qu'il fut savoir s'arrêter dans les corrections" (28-12-53).

Ce qui domine ce travail quasi-scientifique de Flaubert polissant et limant ses phrases, c'est le souci qui le préoccupe d'offrir au public une *Bovary* parfaite. En septembre 1866 Flaubert se plaignait à G. Sand du jugement que portent sur lui les observateurs superficiels qui ne sont frappés que par le désaccord entre ses sentiments et ses idées. On commettrait, je pense, la même injustice, si l'on n'accordait pas à l'effort de Flaubert, parachevant *Madame Bovary*, la plénitude de sens dont lui-même le revêtait : " J'entends par travailler, écrit-il, au mois de mai 1867, lutter contre les difficultés et ne laisser une œuvre que lorsqu'on n'y voit plus rien à faire".

Personne d'ailleurs n'a mieux que lui critiqué son livre tout en le composant. Il en a mesuré toutes les déficiences depuis le manque d'équilibre entre les différentes parties du roman et la rareté des faits tout au long de certains passages, jusqu'aux irrégularités du style et sa concision, par endroits, lassante. Faisant allusion au style il écrit le 25 mars 1853 : "On aperçoit trop les écrous qui serrent les planches... il faudra donner du jeu" et " tout dévisser" (29-1-53).

enfin, je crois arrivé avec sa tournure" (19-6-52), souvent ce sont quatre ou cinq phrases qu'il cherche pendant un mois ; le 25 mars 1854, il écrit : " La tête me tourne et la gorge me brûle d'avoir cherché, bûché, creusé, retourné, farfouillé et hurlé de cent mille façons différentes une phrase qui vient enfin de se finir". Il arrive aussi que l'obstacle quasi insurmontable ne soit constitué que par un mot : " Je suis souvent plusieurs heures à chercher un mot" écrit-il le 15 mai 1852. Au moins s'il se résignait à conserver ces paragraphes, ces mots et ces phrases qui se sont fait tellement attendre, mais il n'en est rien. Il lui faut, par un travail aride qu'il redoute au fond, mais dont il ne saurait se passer, changer des mots à toutes les phrases, enlever des consonnances, supprimer des répétitions comme : "mais, tout, car, cependant". "Travail plein d'humiliations" dit-il. "J'ai griffonné 10 pages, d'où il en est résulté deux et demi" (23-2-53); ailleurs 500 pages sont réduites à 120.

C'est que dans *Smarh*, une des œuvres de jeunesse, Flaubert avait posé cette question : " Est-ce-que le mot rend la pensée entière? Auparavant elle était libre, immense, impalpable, et vous la clouez sur une misérable feuille de papier avec un mot bien pâle et bien sec".

Dans *Madame Bovary* c'était l'écueil à éviter. Pour trouver le mot exact et, partant, unique qui rende parfaitement la pensée, pour trouver surtout la phrase qui en épouse le mouvement et le dessin, Flaubert n'épargna ni son temps ni sa santé. C'était pour lui une question capitale, l'occasion de se prouver à lui-même, à coups de sacrifices et à force de patience, que l'Art n'est pas un mot creux mais quelque chose de sacré, un vrai sacerdoce. Il est un des rares écrivains qui aient appliqué à la lettre le conseil de Boileau : " Vingt fois...... " C'est que pour lui la correction, entendue dans le plus haut sens du mot, n'était pas affaire de fantaisie ou de vantardise, mais une sorte de garantie que l'écrivain assurait à sa pensée ; dans une lettre du 23 février 1853, il compare son action sur la pensée à celle de l'eau du Styx sur le corps d'Achille, il écrit : " Elle rend invulnérable et indestructible".

à une nourrice, c'était à ne pas s'y tromper, les mêmes détails, les mêmes effets, la même intention, "à croire que j'ai copié, disait Flaubert à L. Colet, si ma page n'était infiniment mieux écrite, sans me vanter", et il poursuit "*L. Lambert* commence comme *Bovary* par une entrée au collège" (27-12-52). Dans une lettre à L. Bouilhet du 7 août 1854, il parle du roman de Champfleury, *Madame d'Aligrizelles*, il relève les intentions qui établissent une parenté entre ce livre et le sien ; il y a là en outre un caractère de vieille fille qui fait penser à Madame Bovary mère, et qui, ajoute Flaubert, "est bien mieux fait que celui de ma pauvre femme". Mais Flaubert se reconnaît, quand même quelque supériorité sur Champfleury : "Quant au style, pas fort, pas fort", et puis : "la seule chose pareille dans les deux livres c'est le milieu, et encore" (9-8-54).

***

L'importance du style aux yeux de Flaubert explique également le mode de composition de *Madame Bovary*. Il procède tout d'abord par esquisses, c'est-à-dire par des espèces de scénarios, de canevas. Nous lisons dans une lettre à L. Colet d'octobre 1851 : "J'ai écrit une page, en ai esquissé trois autres" ; le 27 mars 1852 : "J'ai fini de débarbouiller la première idée de mes rêves de jeune fille" ; le 19 août 1852, il parle de sa fameuse scène des comices et écrit : "Je m'en vais faire tout rapidement et procéder par grandes esquisses d'ensemble successives" ; et enfin le 26 octobre 1852 " J'écris maintenant d'esquisse en esquisse, c'est le moyen de ne pas perdre tout à fait le fil". Puis Flaubert revient plusieurs fois sur ces ébauches griffonnées à la hâte, jusqu'à ce que le texte se resserre, se précise, se clarifie ; alors *d'esquissée*, la page devient *écrite*. L'esquisse n'a donc d'autre valeur que celle d'une glaise qu'il façonne pendant de longues heures, jusqu'à ce que la forme qui doit incarner sa pensée réponde à ses exigences. Travail ingrat : il s'agit parfois de tout un paragraphe qui se fait attendre, "un paragraphe qui me manquait depuis cinq jours m'est

frappante ; il parle à L. Colet le 22 septembre 1853 d'un conte de Pichat, publié dans *la Revue de Paris*, et dit : "Cette lecture m'a fait enlever dans la *Bovary* une expression commune dont je n'avais pas eu conscience et que j'ai remarquée là ". Il lui arrive parfois, chose curieuse, toujours en se plaçant au point de vue de son œuvre, de regretter telle ou telle lecture ; c'est ainsi que le 29 janvier 1853 Flaubert constate que ses lectures de Rabelais qui se mêlent à sa bile sociale le gênent pour sa *Bovary* qui est, dit-il, "tirée au cordeau, lacée, corsée et ficelée à étrangler ".

Les renseignements de toutes sortes c'est à L. Bouilhet, comme de juste qu'il les demande ; en voici quelques exemples : "Comment appelle-t-on médicalement le cauchemar ? Il me faut un bon nom grec à toute force" (23-6-53). Le 17 septembre 1855, il lui écrit : "Tâche de m'envoyer mon bonhomme les renseignements médicaux suivants : On monte la côte, Homais contemple l'aveugle aux yeux sanglants et il lui fait un discours, il emploie des mots scientifiques, croit qu'il peut le guérir et lui donne son adresse. Il faut que Homais, bien entendu, se trompe, car le pauvre bougre est incurable". Flaubert ne se gênant pas avec son ami, continue : "Si tu n'as pas assez dans ton sac médical, puise auprès de Follin". Trois jours après, il lui demande des mots scientifiques désignant les parties de l'œil ou des paupières endommagées ; il voudrait en outre la recette d'une pommade pour les affections scrofuleuses.

Quant aux événements, aux faits divers, il n'est pas jusqu'aux funérailles de la femme du docteur Pouchet dont il n'ait cherché à profiter d'une façon ou d'une autre : "Je trouverai là peut-être des choses pour ma *Bovary*" écrit-il.

Ce n'était pas là toutes les préoccupations de Flaubert, composant Madame Bovary. Dans les livres qu'il lisait ou que les autres lisaient autour de lui, il était à l'affût de ce qui pouvait les rapprocher du sien quant au sujet, aux personnages ou au style. Un jour, sa mère lui a montré dans *le Médecin de Campagne* de Balzac une scène de sa *Bovary*, il s'agissait d'une visite

Il faisait la part assez grande à la documentation. Les livres qui lui étaient nécessaires, les renseignements qu'il pouvait obtenir, les événements qui se déroulaient sous ses yeux, tout, en un mot, était mis à contribution, exploité pour ainsi dire, en vue de faire un roman vivant et vrai.

Il a beau n'éprouver aucune sympathie pour Madame Bovary, il reste certain que "ses personnages imaginaires l'affectent et le poursuivent" (Taine 1868), comme il l'écrit lui-même à Taine ; et dans la même lettre il ajoute "Quand j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné, que je me suis donné deux indigestions coup sur coup".

Il s'occupe donc de ses personnages ; c'est ainsi que pour permettre à Emma Bovary de rêver à son aise à la manière d'une romantique éprise de contes de fées, il tâche d'entrer lui-même dans des rêves de jeune fille et de naviguer dans une littérature "à castels, troubadours à toques de velours et plumes blanches". "Je viens de relire pour mon roman plusieurs livres d'enfant", écrit-il à L. Colet le 3 mars 1852. Près d'un an plus tard le 31 mars 1853 il lui écrit : "Je lis en ce moment pour moi un livre qui a eu au commencement de ce siècle assez de réputation" ; il s'agissait du livre intitulé "Des erreurs et des préjugés répandus dans les XVIII^{e} et XIX^{e} siècles" par Salgues, Paris 1828. De Trouville, le 9 août 1853 il écrit à L. Bouilhet" : J'ai apporté ici quelques livres que je lirai pour mes scénarios de la *Bovary*".

Tous les termes scientifiques qui nous étonnent souvent sous la plume d'un homme qui n'est pas spécialiste, c'est à des sources autorisées qu'il va les puiser : "J'ai hier passé toute ma soirée à me livrer à une chirurgie furieuse" ; il s'agissait pour Flaubert d'étudier pour une partie de son roman, toute la théorie des pieds-bots, de dévorer, comme il le dit, en trois heures, un volume de cette intéressante littérature, et de prendre des notes (7-4-54). Quelquefois il tire d'une lecture un profit d'une originalité

Quoi qu'il en soit, ces jours de composition normale sont très rares et nous restons dans la note générale d'une lenteur indéniable. Encore faut-il l'expliquer. On peut penser que Flaubert a mis près de cinq ans à composer son livre pour ne s'être pas astreint à un rythme de travail bien intense. Il suffit cependant de feuilleter la Correspondance pour renoncer à une telle hypothèse.

"Je me suis remis à travailler comme un rhinocéros, les temps de St. Antoine sont revenus" (Janvier 1852) ; "Je suis recourbé sur mon travail acharné" (17-1-52) ; "J'aime mon travail d'un amour frénétique et perverti" (24-4-52) ; "J'ai travaillé ce soir avec émotion, mes bonnes sueurs sont revenues et j'ai regueulé comme par le passé" (16-9-53) ; "Je viens de passer une semaine seul, je me suis livré à une littérature frénétique" (18-8-54). Lorsqu'il est à Trouville, il a hâte de retrouver son manuscrit "j'ai besoin d'être rentré chez moi et de reprendre la *Bovary* furieusement" (22-8-53) ou bien "Quelle bosse de travail je vais me donner une fois rentré" (26-8-53), ou bien encore "Dès lundi, je me livre à une *Bovary* furibonde" (2-9-53). Il travaille jusqu'à l'accablement et parfois, comme il le dit "la cervelle lui danse dans le crâne" (28-6-53) ou bien "la tête lui tourne de fatigue" (12-9-53) ; c'est qu'il ne regarde pas à une heure près, il lui arrive, comme le 12 octobre 1853, de travailler de midi et demi jusqu'à une heure du matin sans désemparer, quoi d'étonnant alors si un invincible dégoût s'empare de cette âme malade. Lorsque la tâche est trop lourde il éprouve le besoin étrange, comme il dit, "de se casser la gueule de découragement" (27-3-53). Sachant très bien qu'il use, à écrire, le reste de sa jeunesse, il se demande avec inquiétude si le livre qui traîne n'amènera pas "à la longue, sa fin" (6-4-53).

Lenteur dans la composition mais acharnement dans le travail, que faut-il de plus pour dérouter la critique ? Contradiction compréhensible si l'on songe à la méthode de travail que Flaubert adopta pour écrire sa *Bovary*.

les 29 pages des Comices. Un autre point de repère est celui du 24 mai 1855 (là se placent les lacunes que j'ai signalées plus haut), Flaubert écrit ce jour-là à L. Bouilhet : " Je suis en plein Rouen ", il aurait donc mis 10 mois à écrire 90 pages, et dans les douze mois qui le séparent du 31 mai, date à laquelle il expédiera son manuscrit à du Camp, Flaubert termine son roman en écrivant les 156 pages qui restent.

Si l'on s'amusait à représenter graphiquement ces différentes étapes, on verrait d'une manière sensible la lenteur qui caractérise la composition du livre. Flaubert fut le premier à le remarquer et à s'en plaindre : " mauvaise semaine ; le travail n'a pas marché" (31-1-52) ; " ça ne va pas, ça ne marche pas" (3-4-52) ; " 25 pages en six semaines" (24-4-52) ; "la Bovary marche à pas de tortue" (13-8-52) ; "j'ai été 5 jours à faire une page" (15-1-53). Thibaudet se montre très sceptique à l'endroit de ces plaintes. Je sais bien qu'avec Flaubert, il faut toujours faire la part de l'exagération, mais si les lettres à L. Colet sont, pour la plupart, datées d'une heure du matin, est-ce là une raison suffisante pour que Thibaudet écrive : " ne soyons pas dupes de ses gémissements de minuit" ? Il n'a tout de même pas fait que gémir, cet ermite de Croisset, en composant son livre, les témoignages sont là. Parfois le travail avançait relativement à pas de géant, et Flaubert était le premier à s'en étonner et à s'en réjouir. " Comment se fait-il que j'aie fait de bonne besogne cette semaine ?" (23-10-53) ; et le 29 novembre 1853 : " Comment se fait-il que depuis huit jours j'aie bien travaillé ? " (la lettre est pourtant de minuit et demi) et le 23 décembre 1853 dans une lettre de 2 heures du matin, on lit : " Ce qu'il y a de sûr, c'est que ça marche vivement depuis une huitaine ". L'homme qui travaille en gémissant, sait aussi exulter de joie, avec la même franchise et la même exagération. " J'ai fait un grand pas, et je sens en moi un allègement interne qui me rend tout gaillard " (1853). Il compare ces périodes de bon travail aux jours difficiles et de labeur épuisant : " J'ai fait depuis 14 jours juste autant de pages que j'en avais fait en six semaines " (2-3-54).

œuvre incompréhensible pour le lecteur, ne retint de sa première idée que l'entourage, c'est-à-dire la couleur : paysages et personnages assez "noirs", et, ramenant sa conception à des limites plus accessibles, il songea à humaniser son héroïne en faisant une femme "comme on en voit, dit-il, davantage".

N'allons pas croire cependant qu'il se soit amusé à exposer en une fois à L. Colet ou à son ami Bouilhet, le plan détaillé de sa *Bovary*. Il se contentait de leur annoncer seulement les parties importantes de son livre à mesure que ce dernier avançait. C'est ainsi que nous lisons dans une lettre du 27 mars 1852 : "J'ai fini ce soir la première idée de mes rêves de jeune fille, ... j'irai au bal et passerai ensuite un hiver pluvieux que je clorai par une grossesse et le tiers de mon livre à peu près sera fait". Le bal, la scène de l'auberge, celle de la saignée, les comices agricoles, etc. dont il parle dans ses lettres, sont autant de points de repère pour celui qui veut suivre la genèse du roman. Flaubert ne laissait donc pas sa pensée aller à la dérive, il la menait de jalon en jalon sur le chemin qu'il s'était tracé d'avance dans son esprit. Si je tiens à donner une idée quelque peu précise de ces différentes étapes, ce n'est guère pour le plaisir d'accumuler des détails fastidieux, mais pour déterminer plus aisément le caractère de la composition du livre.

D'octobre à avril 1851, Flaubert écrivit les sept premiers chapitres de la première partie, c'est-à-dire jusqu'à la description du château de d'Andervilliers, ce qui représente le volume de 64 pages dans la petite édition du "Génie de la France" ; les six mois suivants, d'avril à septembre 1852 furent occupés à la composition des chapitres 8 et 9 de la première partie, et du premier chapitre de la deuxième, ce qui fait 40 pages seulement dans la même édition ; puis d'octobre 1852 à juillet 1853, c'est-à-dire 10 mois, Flaubert écrivit six autres chapitres jusqu'à la fameuse scène des comices, ce qui fait 65 pages ; après le mois d'août passé presque entièrement à Trouville, il consacre trois mois c'est-à-dire septembre, octobre et novembre 1853 à écrire

Il évitera en outre toute réflexion personnelle pour ne pas s'écarter de cette ligne droite dont il a fait le symbole de son exigence. Il ne se cache pas les difficultés que suppose cette rude discipline ; il se trouvera en face de situations terre à terre, de scènes banales, de dialogues pleins de trivialité, et il devra faire en sorte que tout cela ait quand même du caractère et soit bien écrit. Mais Flaubert est de ceux qui sont certains que rien ne se perd du travail parfois écrasant qu'ils s'imposent, et que l'Art récompense tôt ou lui tard ceux qui se consacrent à lui. Bovary, il en était sûr, devait faire faire "un grand pas par la suite" (26-7-52). Elle assouplira son talent, habituera sa plume à se plier à toutes les exigences, apprendra à son esprit que parler "de beaux sujets d'art" c'est commettre un non sens. "Si c'est râté, dit-il, ça m'aura toujours été un bon exercice" (6-4-53), "une gymnastique furieuse et longue" (22-11-52) ; bref, "une bonne école" (25-10-53).

***

Maintenant que nous connaissons l'atmosphère de travail de Flaubert, les difficultés qui expliqueront en partie la lenteur de la composition, le profit artistique que Flaubert escomptait et qui l'encourageait sûrement dans sa tâche, nous pouvons passer à l'élaboration proprement dite de *Madame Bovary*.

Il ne faudrait pas se prévaloir de la place que Flaubert accordait au style, pour croire qu'il négligeait ce qu'il appelait "les dessous de l'Art", je veux parler de la nécessité d'un plan ou au moins d'une idée directrice. C'est dans une lettre du 30 mars 1857 quelques temps donc après la publication de *Madame Bovary* dans *La Revue de Paris*, que Flaubert met Mademoiselle de Chantepie, au courant du premier plan qu'il avait conçu pour son livre, et qu'il n'a pas osé suivre à cause des difficultés qu'il en appréhendait. Il voulait à l'origine faire d'Emma Bovary, une provinciale imbue de fausse poésie et de faux sentiments "vieillissant dans le chagrin et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme et de la passion rêvée". Flaubert craignant, outre les difficultés de l'exécution, d'aboutir à une

son roman. C'est uniquement chez lui et à Croisset, qu'il peut faire du travail sérieux, ailleurs, il ne fallait pas y compter, la simple idée d'un déplacement possible le troublait quinze jours à l'avance. " Déménager sa pensée avec sa personne " est une tâche qui le dépasse.

Il n'y a là rien d'étonnant, si l'on songe un peu au genre du livre auquel il s'était attelé. A en croire ce qu'il dit dans une lettre du 21-10-51 adressée à Maxime du Camp, il serait dans la nature de Flaubert de se livrer, au hasard de son inspiration capricieuse, à ce qu'il résume ainsi " lyrismes, violences, excentricités philosophico-fantastiques ", et l'on comprend alors qu'un livre "raisonnable" comme *Madame Bovary*, aux antipodes de sa nature, exige pour son élaboration cette atmosphère de silence. Flaubert ne s'y était pas trompé, ce livre " tout en art et en ruse " (22-11-52) était hors de lui, par son sujet, ses personnages et ses effets.

Le sujet, "à milieu commun", non seulement ne favorisait pas mais répudiait littéralement " tous les grands éclats de style " auxquels Flaubert, par tempérament, était sensible et qui le faisaient " se pâmer " d'admiration lorsqu'il les rencontrait chez les autres.

Il ne sympathisait pas avec les personnages, on était bien loin de St. Antoine dont il s'était plu à façonner le visage, nous n'en sommes pas encore à Félicité, cette autre " servante au grand cœur " qu'il ne pourra s'empêcher de considérer avec pitié, et à qui il prêtera toute son affectueuse attention. Dans *Madame Bovary*, il doit faire un véritable effort pour imaginer les personnages et c'est, malgré lui, obéissant à une impitoyable nécessité, qu'il entre " dans des peaux qui lui sont antipathiques ".

Le but qu'il poursuit est difficile : il veut, à la manière de l'acrobate, auquel il s'est comparé dans une lettre du 12 juillet 1853, marcher sur un cheveu, celui de l'analyse narrative, sans succomber à la double tentation du lyrisme et du vulgaire.

Une des questions dont Flaubert, lors de son voyage en Orient, entretient son ami Bouilhet, est celle de son activité littéraire, de retour en France. Il a feuilleté à Jérusalem *l'Essai de philosophie positive* d'A. Comte, ne pouvant se résoudre à le lire à cause des "bêtises" qu'il y trouvait, et il songe déjà à étudier, selon son expression "les déplorables utopies qui agitent la société". Sa haine du bourgeois est on ne peut plus catégorique: "Qu'est-ce que celui de Molière à côté" s'exclame-t-il. Ce n'est là qu'un projet des plus vagues, d'autant plus qu'il est persuadé, en exagérant selon sa manie, qu'il vieillit et que partant il ne fera rien de bon. En octobre 1851 il est à Croisset, et dans une lettre adressée à L. Colet, il fait allusion au roman dont il ne donne pas encore le titre, qu'il a déjà beaucoup de peine à "mettre en train" et dont le manuscrit, comme nous le savons, ne sera expédié à *La Revue de Paris* que le 31 mai 1856. Flaubert aura donc passé 4 ans et sept mois à composer son livre, exception faite de quelques interruptions dont certaines allusions de la correspondance permettent de déterminer approximativement la durée. Voyages, d'une semaine au plus, pour voir L. Colet en mars et novembre 1852; en février et août 1853, du 8 août au 1er septembre séjour à Trouville et enfin 15 jours à Paris au mois de février 1854. Deux grandes lacunes dans la Correspondance: du 22 Avril 1854 (date de la dernière lettre publiée, à L. Colet) au 7 août 1854; et du 18 août 1854 au 10 mai 1855, nous font malheureusement perdre de vue les absences de Flaubert et du coup le rythme de la composition du livre. Si Flaubert a réduit au minimum le nombre de ses déplacements au risque de paraître égoïste aux yeux de L. Colet, c'est qu'il le jugeait indispensable à la bonne conduite de son roman. Ses voyages à Paris avaient beau mettre un peu d'humanité et de détente dans sa vie, il ne constatait pas moins pour cela le dérangement qu'ils entraînaient toutes les fois. "Il me faut, pour écrire, l'impossibilité (même quand je le voudrais) d'être dérangé". Il ne pouvait guère se contenter d'une quiétude relative, il lui fallait "une immobilité complète d'existence" pour être tout entier à la composition de

LA COMPOSITION DE MADAME BOVARY

D'apres la Correspondance de Flaubert

PAR

RAYMOND FRANCIS

Le 2 janvier 1869, Flaubert écrivait à G. Sand : "Où connaissez-vous une critique que s'inquiète de l'œuvre en soi, d'une façon intense ? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite, et les causes qui l'ont amenée ; mais la poétique insciente ? d'où elle résulte ? sa composition, son style ? le point de vue de l'auteur ? Jamais".

Dans ce passage qui résume, en somme, ce qu'attend Flaubert d'une bonne critique, je vois l'intérêt de la question qui nous occupe, à savoir : la composition de Madame Bovary d'après la *Correspondance.* Nul témoignage ne nous est plus précieux que les lettres adressées à Louise Colet d'octobre 1851 au 22 avril 1854 (près d'une centaine), ainsi que les 20 ou 25 lettres que Flaubert écrivit à son ami Louis Bouilhet de 1851 à 1856. Les unes comme les autres nous font pénétrer dans l'intimité de Flaubert écrivain et artiste, nous le montrant à l'œuvre, parfois enthousiaste et dispos, mais le plus souvent épuisé et tremblant devant l'effort à accomplir. Elles nous font assister à un double travail intellectuel : d'une part, opération insciente de l'idée qui se présente à l'écrivain, indistincte, hésitante et floue et qui peu à peu se débarrassant de son enveloppe brumeuse, s'impose à lui dans toute sa netteté ; et d'autre part, l'acharnement conscient de l'écrivain à modifier sans cesse, à retoucher jusqu'à la perfection, la forme qu'il a tout d'abord donnée à son rêve.

For the Saxon franklin sorrowed
For the things that had been fair
For the dear dead women crimson-clad
The great feasts and the friends he had
But the Celtic prince's soul was sad
For the things that never were

Which is the typical romantic view. And this mania for escape leads to loose technique and slack thinking. That there is a good deal of the supernatural in Celtic literature there is no debating but the chief thing is that to the Celt it was indissolubly bound up with the real. There is no mystic magic, but a clear apprehension of things which were to him in essence real. And so this romanticization of the Gæl while easy to understand has obscured the most technical skill and sense of colour and detail, which is significant and original aspect of Celtic literature.

tallest tree in the forest. All these marvels are so incorporated in the story that they are accepted without question simply by the vividness of the narration. They are related as being ordinary and in this they form the greatest contrast imaginable to those modern writers who exploit the ancient mythology by giving it the lure of the vague the formless and the far away. This immediacy of the Celtic stories is due to the fact that to the man who recounted them the past was as living as the present. It was not a matter of letting Erin remember the days of old but of a cycle of sagas and legends which were a part of the common inheritance and so bound up with the life of everyone. Stories handed down in this way are bound to have a reality which is lacking to ones which are the result of more self conscious creation. This may help to explain why the Celt is said to have lived in two worlds, one of his own imagination, the other the real world. It is true of any people which while remaining in the tribal stages has developed a literary technique.

The fusion of the two is very well illustrated by the 12th or 13th century dialogues between St. Patrick of Ireland and Ossian.

This wealth of legendary matter has provided modern Irish writers with a unique store of material, on which to draw as a background for the national literature and one which having been handed down among the peasantry almost to the present day has a living quality, which cannot be attributed, for example, to the old Anglo-Saxon sagas.

The other world aspect of Celtic literature is the one which has appealed most to English writers and this is largely the result of attributing to a people the unwordliness which one would like to think is a part of their charm. It is a fallacy, which has led to that kind of hasty generalization about the Celtic peoples generally embodied in Chestertons' Ballad of the White Horse.

A clansman goes to sleep on a dirty yellow skin in a hovel, where he has to spend the night and he dreams a dream in which he comes across Arthur.

He thought he went to Rhyd y Groes on the Severn. As he journeyed he heard a mighty noise the like whereof he never heard before and looking behind him he saw a youth with yellow curling hair, his beard newly trimmed, mounted on a chestnut horse whercof the legs were grey from the top of the forelegs and from the bend of the hindlegs downwards. And the rider wore a coat of yellow satin sewn with green silk and on his thigh was a gold-hilted sword with a scabbard of new leather of Cordova belted with the skin of the deer and clasped with gold. And the green of the caparison of the horse and of his rider was as green as the leaves of the fir-tree and the yellow as yellow as the blossom of the broom.

The youth takes him to Arthur. Arthur expresses surprise at the small stature of the men who have this island in their keeping after those that guarded it before and then sits down to play chess while his followers fight each other. And then Rhonabwy awakes with the meaning of the dream untold. But it will be noticed that the whole tale is told with the minimum of comment and as vividly as if it was real. None of the vague lamentations that appear in the spurious wailings of Ossian but definite feeling for detail and colour.

The matter of the dream is obscure. As Matthew Arnold says the stories of that have come down to us are full of the detritus of an older mythology, of which the story-teller does not fully know the meaning. For instance, in another story in which Arthur appears as a very incidental figure, there are descriptions of the man, whose hearing is so keen that he can hear the ant rise from its bed fifty miles away, though he himself is buried seven cubits under ground, and Kai whose breath could last nine days and nights under water, who could live nine days and nights without sleep and who could make himself as tall as the

very difficulty of the metres and structure, not to speak of verse being the prerogative of a bardic class makes it inevitable that there should be a good deal of repetition, which does not appear in translation. For example, when an Irish poet describes his beloved as the star of knowledge it appears a striking and moving epithet, but when it appears in nine out of ten poems it loses some of its glamour. Similarly a Welsh poet will describe his love inevitably as being whiter than the foam. The same is true of Chinese poetry. This poetry is in effect the highly sophisticated and conventional product of a society, where the poetical and the social function were fused, and in the poetry itself will be found an assured and confident skill, felicity, and melody of diction subordinated to a social purpose. As this society disintegrated as the bards descended in the social scale until they became wandering minstrels, so their poetry gains in individuality but loses in assurance. And this explains the preoccupation of the later Irish poets with the glamorous past when the poet had an assured position, a seat at the table of the chief and gold in his pocket, and the increasing bitterness of their complaints against the inhospitable present.

In Wales the position was different, the transition was not so abrupt and was not embittered by a feeling of national grievance.

But in neither the Welsh, English nor the Irish literatures is there the romantic glamour which it seems to assume when transferred to English. Clarity yes, and brilliance of colour within a limited range but not that misty, melancholy, morbid landscape of half tones which appears in the Immortal Hour for example, or in the early poems of Yeats and A. E. Russell. It is true that Celtic legends are full of regrets for the past but those regrets are expressed in a very concrete and unambiguous way which gives no room for romantic speculation.

Take for example the Dream of Rhonabwy a story from the Mabinogion. It is supposed to be written in the 12th century.

example of Romanticism, especially since the association with the Hebrides brings up all the emotive stimulus these islands seem to have in poetry.

In the case of to Keats' line: 'perilous seas in fairy lands forlorn', it would be difficult to say how much of its appeal is due to the very subtle correspondence between *peril fairyl* and *forl*, but certainly the ringing of the changes on the '*e r i l*' and '*o r l*' does give to the words a haunting melody which lingers on the ear, and this is beacause the felicity of the words themselves is reinforced by the technical virtuosity of the vowel and consonant correspondence.

One of the most important developments in English poetry of to-day from the technical point of view has been a tightening up of form, but with a difference. It is not a question of reverting to old forms but of evolving new ones. Thus, there has been a return not to rime but to correspondence. The pioneer was Gerard Manley Hopkins. In his poetry there is what amounts to a revolution in technique. He experimented with consonance and assonance and with what he called sprung rythm. He was influenced a good deal by having studied Welsh verse forms, while he was a priest in Wales and the extremely complicated structure of his great poem 'the Wreck of the Deutschland' owes a great deal to this study. Most poets of the present day like Auden, Day Lewis, etc, have adopted this extension of rime and so made poetry more flexible while retaining a certain formal restraint which is refreshing after an overproduction of free verse.

Thus, Celtic verse has the appeal of style due to the very tightness of structure which at first sight appears fantastically elaborated. It is also conventional in subject and in treatment. There is no doubt that in translation it appears a good deal more original than it is in the language in which it was written. The treatment of nature, for example, is a good deal more conventional in early Celtic poetry than is usually recognized. The

This peculiar feature of Welsh and Irish poetry is worth examination. It means briefly that the consonantal or vowell structure of the first part of the line determines that of the second part. A Shakes-perean example is: 'My concealed lady to our cancelled love'.

The result is verse of amazing technical virtuosity, but whose apparent difficulty is inherent in the structure of the language. It has found its way into English verse, especially in the poems of Thomas Moore which often catch not only the rythm of the Irish verse but also the assonance:

> *e.g.* Silent o Moyle be the roar of thy waters
> break not ye breezes your chain of repose
> while murmuring mournfully Lirs lonely daughter
> tells to the night star her tale of woes

Here all the vowel correspondences are on the vowel '*o*' while the consonantal ones are on 'm r n' and 't'.

It is quite different from the Anglo-Saxon trick of alliteration. In Anglo-Saxon poetry the two halves of a line depend on the repetition of one prime consonant on which the whole emphasis is laid, so that the verse progresses in a series of thuds.

In Celtic verse, on the other hand, the art consists in introducing the consonances in such a way that they shall not be obvious. In the most successful poems the apparent ease and mellifluousness conceals a very strenuous artifice and these are the ones where the structure is least obvious. There happens to be a line of James Thomson's in the Castle of Indolence illustrating the kind of alliteration to which a Welsh ear is attuned:

> "As when a shepherd of the Hebrid Isles
> placed far amidst the melancholy main"

The two important words in the first line are shepherd and Hebrid and on the Welsh system would be considered to correspond since there is the same se quence of consonants the '*b*' in Hebrid being softened to '*p*', but not necessarily the same vowel spacing between each consonant. This stanza is usually quoted as an

English literature its importance is that it fuses Gælic mythology with that of Greece to achieve a new and more authentic effect than that of Macpherson. Yeats himself says that his early poems have as a result of the reaction from rhetoric, a facile charm and a too soft simplicity. In his later poems however, there has been a gradual restriction of metaphor a severity of diction which is more in accordance with the Irish poetic tradition.

Synge learnt Irish and evolved a kind of speech from a study of that of Irish peasants which, while English in vocabulary is Irish in syntax. This discovery is an exciting one since it has provided a stepping stone between the Irish and English languages and has at the same time provided a more accurate medium for translation than the neo-classical jargon which was in vogue before.

Matthew Arnold in his essay on Celtic literature put forward the theory that the 'word magic' in English literature is due to the survival in English of a substratum of Celtic imagery. The theory is a pleasant if fanciful one but certain technical peculiarities of English verse suggest another approach. The essence of Celtic at its best is form and precision, and a poem's success is reinforced by the very elements that would otherwise make it appear mechanical, namely the complicated vowel and consonantal rime, which appears at first sight so stultifying to any real poetic force. This vowel and consonantal rime appears very definitely in Anglo-Irish poetry and it may be seen in the quotations Arnold gives from Shakespeare to illustrate the Celtic magic:

> *e.g.* in such a night.
> stood Didó with a willow in her hand,
> upon the wild sea banks and waved her love
> to come again to Carthage

where the passage is built up on the l's and w's.

And even more so in the famous couplet of Keats:

> magic casements opening on the foam
> of perilous seas in fairy lands forlorn.

where the vowel and consonant rime is predominant.

Nevertheless, it did open up a new field for English poets and one to which almost every poet of the Romantic revival paid tribute. Wordsworth's solitary Highland lass would have lost some of her charm had it not been for Ossian. But Wordsworth is more honest than many Romantic poets. He does not try for a spurious literary thrill by making the Highland lass an embodiment of Celtic mystery and magic. He admits the possibility that she may be singing of old unhappy far off things (that is Ossian), but he grants equally it may be some humble matter of to-day, and leaves it there without trying to embroider the circumstance.

It is noticeable that it was the Highlands that drew the attention of English poets because of the combination of the Ossianic poems of Macpherson and the novels of Scott which drew people in thousands to the north.

Ireland remained unexploited from a literary point of view except to produce rollicking romances of the Charles Lever type, which depended for their appeal on the more popular national idiosyncrasies. Moore's Irish melodies owed their vogue to a combination of sentimentalized Irish tunes with very singable words. But the wealth of literature in the Irish language remained unsuspected, except by a few scholars until that language was on the verge of perishing. It owed its resurrection chiefly to political reasons and thus the character of the literature has been blurred and distorted by political motives.

The Irish literary revival from the technical point of view is an attempt by a number of writers of English speech but of Irish descent to find a new medium for expression which shall be national. It has produced one great poet 'Yeats' and one great dramatist 'Synge'. Yeats's earlier poetry has all the vagueness and lack of precision which comes from the pursuit of the unimaginable Beauty from the grey redundancy of the present to the land of the Ever Young, and this is even more apparent in the poems of A. E. Russell. But from the point of view of

This new interest in the ancient inhabitants of the British Isles stimulated a Scotch schoolmaster called Macpherson to publish a translation of poems by a legendary Gælic hero called Ossian. These poems had an immediate success. Written in an inflated and bombastic prose full of wailings and lamentations, vague gigantic ghostly figures with strange and thrilling names they exactly hit the taste of the time. Ossian made the tour of Europe. Goethe imitated him, Chateaubriand derives from him, Napoleon took the book with him to Egypt.

In England it gave rise to a famous literary controversy. Were the poems genuine or not? Macpherson maintained they were but could not be induced to produce the originals. Actually the forgery was easily perceived by anyone, who did not let his critical faculty succumb before the glory that accrued to Scotland.

Here is a specimen :—

"As the dark shades of autumn fly over hills of grass; so gloomy dark successive came the chiefs of Lochlins echoing woods. Tall as the stag of Morven moved stately before them the King. His shining shield is on his side like a flame on the heath at night when the world is silent and dark and the traveller sees some ghost sporting in the beam. Dimly gleam the hills around and show indistinctly their oaks. A blast from the troubled ocean removed the settled mist. The sons of Erin appear like a ridge of rocks on the coast when mariners on shores unknown are trembling at veering winds".

The thrill of the exotic is here and all Europe succumbed to it, so that Macpherson has probably earned his grave in Westminster Abbey. But as an expression of the Celtic spirit it is difficult nowadays to take these outpourings seriously. In so far as they stimulated Celtic studies and drew Dr. Johnson to the Highlands, their publication was all to the good. Unfortunately the vagueness and twilit glamour of the Ossianic poems as presented by Macpherson became characteristic of the poets of the so-called Celtic literary renaissance of the last century.

welded into a coherent whole in which the older elements were refined to suit the chivalric ideals of the later Middle Ages.

After this however, Welsh literature developed, more or less, on its own lines, and that of Ireland and Scotland was ignored until the 18th century. In Ireland the political problem prevented any literary contact. Spenser apparently had some Irish poems translated for him and says that 'they savoured of sweet art and goodly invention and sprinkled with some pretty flowers of their natural device which gave good grace and comeliness to them' but that their sentiments were so abominable as to mark out their authors for extermination. It has also been suggested that Spenser's diction may owe something to his having been familiar with some of the Irish metres but it is difficult to get any direct proof of this, apart from his Essay on the State of Ireland which does not suggest that his state of mind made him very receptive of such contacts.

On the other hand, while the English Government was passing decrees for the extermination of the bards in Ireland it was passing regulations for the licensing of bards in Wales so as to prevent unauthorized persons from practising as poets and so encroaching on the sphere of the bardic fraternity.

It was not until the latter half of the 18th century that the Celtic countries came again into the orbit of English literature. The Romantic revival or rather the literary mood of the 18th century was favourable to novelty. The defeat of Charles Stuart and the pacification of the Highlands opened up a new field for travel. Here were a strange people, a strange tongue, mountains, rivers, rocks and all at one's back door. Also excellent roads built by General Wade. The same applied to Wales in a lesser degree and from 1750 onwards there is a growing number of books and journals, describing the writer's experiences among (to quote one author) 'horrific mountains that tower to unimaginable heights, on whose lofty crest the intrepid goat shakes his horns at the lonely traveller'.

ceased to be the monopoly of a class and restricted in subject, but which are still the basis of composition in any of the Celtic languages.

I emphasize this aspect of the Celtic literatures, because it is the one which is the less familiar but which the Celts themselves regarded as the most important.

It will, therefore, appear that Celtic poetry is essentially conventional and its charm lies not so much in its originality as its virtuosity. Matthew Arnold in his essay on Celtic literature praises its Greek restraint and its compression. This, however, is not innate but imposed by exigencies of metre and rime.

Taking Celtic verse in its heyday, namely as the inherent part of a social culture, it is amazing how much variety can be put into themes which are so monotonous on the surface. It is due above all to style and if style means dexterity in the management of words elevated by the consciousness of embodying an assured tradition, then Celtic poetry attains it.

There are three periods when Celtic literature has influenced English literature. The first is the period following the Norman Conquest. Many of the Normans who settled on the borders of Wales married the daughters of Welsh princes, in the same way as Strongbow's followers did later in Ireland with the Irish, and became half Welsh in consequence. This intermingling, which was one of equal with equal, gave a great impetus to the development of the Arthurian legend. Geoffrey of Monmouth's History of the Britons was written with a political purpose and in it Arthur appears as the Christian hero intended to be a national figure acceptable to Britons and Normans alike. The story of Arthur spread over the whole of Western Europe and it is almost impossible now to disentangle all the threads which combined to make Malory's epic. Still it is certain that most of the elements in the legend have their origin in Celtic legend and were gradually

family bard only disappeared in the 17th century. Similarly in Ireland and the Highlands. When the family bard disappeared the bardic tradition still remained in the sense that the knowledge of the old metres and the old poems remained, and that the disappearance of the bards as a class only meant a decline in status for there were still people who were skilled in the craft of poetry and who practised it and taught it. Only with this decline the bards became assimilated with the peasantry. The result of this survival of poetry among the Gaelic, Welsh, and Irish peasantry has been that tendency to glorify the poetical gifts of the peasantry which is one of the features of romanticism, whereas actually the poetry which has been taken down from the lips of the peasantry has been not the creation of untaught minds, but the survival of a very sophisticated tradition.

Celtic poetry is sophisticated to an almost excessive degree. A 14th century Welsh bard writing a textbook on poetry defines its function as the diversion of well-born men and women. It should fall sweetly upon the ear and through the ear touch the heart. The purpose of the poet is praise and then he proceeds to list the qualities which should receive attention in a chieftain, such as bravery in war, hospitality, generosity, in a woman modesty, beauty, gentleness, and even the metaphors suitable for the occasion. The matter in this kind of poetry is not so important as the manner. It resembles Celtic art as one sees it in the illuminations of the Book of Kells in that it is very largely the embroidering of a subject. Poetry is a craft and there are degrees of this craft. The Welsh poet writing an elegy on his fellow bard laments his skill in weaving song and in knitting a stanza. The result of this limitation of subject means that the poet concentrates his attention on the skill with which he puts his words together, and attains an extraordinary virtuosity in composition.

This brought about a very complicated system of rules governing composition, which only lost their hold when poetry

THE CELTIC TWILIGHT

(A Note)

BY

M. B. DAVIES

- The Celtic twilight is the name given to that kind of romanticism which finds in the literature of the Celtic peoples, the Welsh, the Irish and the Gaelic, speaking part of the Scottish highlands, a means of escape from reality. The tendency has been to attribute to these literatures the qualities—namely a vague spirituality and a primitive simplicity-which the writer who is suffering from an excess of sophistication finds refreshing. The result has been to obscure the real significance and the importance of these literatures to English literature.

These literatures are survivals in the sense that they contain a great deal of matter which deals with prehistoric times and also in the sense that they reflect a stage of society which is to all intents and purposes dead. The Celtic societies of England, Ireland and the Highlands were tribal in structure and retained up to a comparatively recent date their tribal characteristics. One of the features of the early Celtic societies was the importance given to the position of a special class whose business it was to be the guardians of tradition, to keep pedigrees and to compose odes to the chiefs on certain set occasions such as victory in war, death, marriage etc. This early Celtic literature cannot, therefore, be considered apart from its social significance and this social function of the poet lasted on even after the disappearance of the society of which it was an essential part. Even where as in Wales the nobles become Anglicized the practice of having a

(*e*) As for *Odes III*, v and vii,—their Stoic colour will perhaps have to remain a matter of speculation and dispute until more is certainly known concerning the occasions of their composition. Here it must suffice to note that, while the proposed revival of Roman temple worship must have dismayed orthodox Stoicism and must have expected disapproval from that quarter, *Odes III*, v provides the portrait of a Roman worthy illustrating the patriotic uses of the Stoic *rationalis e vita excessus*.

What, then, has his Stoic slant done for Horace? It has allowed him to conceal the fact that his appeal is to superstition; since it has given him the use of a respectable Court of Law wherein to stage the tricks of superstition. But, strictly speaking, if the trick works, if the curse convinces, and the propaganda succeeds, it is as a wise man that Augustus after all must emerge—wise in steering Rome clear of the curse rather than just in paying Olympus its due. However, it is Horace's ode . . .

(*d*) *Odes, III*, iv: Here, as in *Odes, III*, ii, the task is fairly straightforward and the intention plainly advertised. The Stoic virtue of φρόνησις is claimed for Caesar's Court; even, the monopoly of that virtue is claimed. But there is not here, it would seem, any manipulation of Stoic doctrine. And so, interesting as the propagandist methods employed here may be, they do not concern a discussion of Horace's Stoic colour. Augustus stands invincible as Jove; and naught shall shock the hero who has the fourth and all comprehending virtue. But it is not Stoically that he stands and possesses. Merely Horace borrows a little from the glamour of Stoic Wisdom. And the contribution which he is thereby enabled to make towards fitting out Augustus virtue is, if not negligible, by no means indispensable. Wisdom, even when not Stoic, is always respectable enough even for monarchs.

For himself, however, Horace may be thought to gather some harvest from Stoicism. His Muses are counsellors, emboldened to advance for themselves some of the extravagant claims made on behalf of poetry by Stoic teachers (1).

---

(1) Cleanthes, for example, who asserted that the Muses are superior to Philosophy in affording approach towards 'τὴν ἀλήθειαν τῆς τῶν θείων θεωρίας'.

must say no more; these matters are State-secrets [1]. If so, then the virtue of *fides*, like the *merces*, is Horace's.

(*c*) *Odes III*, iii: Here Horace's aim is to praise Augustus' attitude towards 'Troy' on the score of some other quality than its wisdom. Wisdom, of course, is the virtue naturally concerned. But at all costs the propagandist must avoid taking a line which will involve anything like discussing the pros and cons of a vexatious political question. In panegyric the virtue must exist beyond suspicion. Wisdom being ruled out, then, and mildness and generosity and the like being patently inapplicable to the case, there remains, most obviously and appropriately, firmness. And Horace does make play with firmness. But firmness must not be made the chief ground of praise; for Augustus is a dictator, in whom naked firmness is anything but a recommendation. Horace, therefore, his choice severely restricted, attempts to set up 'Troy' as an act of Justice, in the doing of which firmness must be admirable. He uses Stoicism to move himself into a position where he can extort unwilling Justice from political expediency. But his task is not what it was in *Odes* III, i (or ii, either), where he had natural allies in ideals and ideas common alike to Stoic and non-Stoic. Here it is only too plain to the reader that the Just Man is such only in the esoteric Stoic sense. So the sympathies naturally evoked by the honoured name of Justice stay at home. Since, too, it is incredible that Pollux, Hercules, and Liber, took divine status by such exploits as refusing to rebuild 'Tory', Horace must, in the end, appeal to fear-to superstitious dread of the mythical curse and Olympian wrath.

---

[1] Similarly in *Odes*, *III*, iii, it is natural to inerpret the final stanza in similar fashion. Horace has anticipated (no doubt with the intelligence of anticipation usual in such cases) the government's decision, or he affects to have anticipated it. He checks his daring Muse, contriving to suggest that the *sermones deorum*, while not the discussions of Caesar's Council on the subject of 'Troy', still represent the spirit of the discussions.

Here the Stoic doctrine becomes valuable to the propagandist. With a little of impudently clever perversion Augustus' conduct can be made to fall within the Stoic rule with all its accumulated authority and prestige; while, by a slight straining of terms, *virtus minor* (ἀνδρεία) will pass for *virtus major* (ἀρετή). Self-sufficient in the approval of Conscience, says Stoicism, virtue moves on towards the divine perfection, regardless of public opinion and the rewards (or punishments) which public opinion may confer. And here, says Horace, is a *virtus* which has moved on regardless of public opinion and has won rewards not conferred upon it by the public. Must not the possessor of that *virtus*, then, be truly virtuous?

Such vicious reasoning would probably manoeuvre clumsily anywhere else but on the chosen Stoic field. And that fact gives the measures of Horace's debt to Stoicism here.

Further, it is probable that it is to Stoicism alone that we owe the presence of the ode's two final stanzas—at least, in their present form. That *fideli* is the important word linking them to the main body of the ode seems likely enough in view of the fact that Horace's Simonidean model does not carry the idea. But, if we can say that this faithfulness is in Horace's mind connected with fortitude, we certainly cannot be sure of what is pointed at by *silentio*. As the Simonidean phrase is said often to have been on Augustus' lips, the silent virtue too might well be his, and the occasion of the ode, perhaps, be the period of august inscrutability, when hopes and fears were aroused in Rome by the expectation that republican institutions were to be tried again. On the other hand, the two stanzas may well be intended to form a pendant enabling the piece to close on a personal note. Thus, Horace will have told his Roman public that Caesar will not step down to earth and will not reintroduce the reality of republican assemblies (those *coetus vulgaris!*); and he breaks off: 'But I

uncomfortable and unfree; to be sober is to be efficient and in control of one's mind and body. Stoicism, then, is, after all, the nearest respectable factory of respectable propaganda. And to Stoicism Horace goes, selecting for his purpose the pamphlets concerning subordination and rejecting these concerning freedom and conscience. His natural philosophical eclecticism finds practical expression ([1]).

(*b*) *Odes III*, ii: Aside from the ascription to Caesar of a virtue (an object common to all four odes), this ode has for its main purpose to justify Augustus' position as dictator, emphatically to deny his retirement from that position, and, perhaps, to praise, as being consistency in courage, his refusal to discuss the reasons of state which compelled him to hold that position. This purpose is carried openly and boldly enough on the plain face of the ode. No contemporary Roman could fail to understand the meaning of the clear references to Augustus ([2]). *Virtus repulsae nescia sordidae intaminatis fulget honoribus:* Horace admits, and willingly, that Augustus owes his eminence to the sword. His admission, however, is put in the form of the general proposition, that *virtus* does, in fact, carve out its own way to the skies. But thus to generalize Augustus' position is not enough. The propagandist must contrive to prove, or suggest, that the general rule particularized in Augustus' case is not only valid for human affairs, but is properly or usefully so valid.

([1]) To father on Stoicism his own impudently clever suggestion of égalité, fraternité (*aequa lege Necessitas sortitur insignis et imos*) was reprehensible. But Stoicism could not fairly complain that he used its authority to deny external political liberté—the 'democratic'; for Stoicism, while not much occupied with constitution-mongering, inclined traditionally to timocracy, though avoiding the name. Further, the repeated Horatian advocacy of virtue on the ground that vice pays no better (*Odes III*, i, 4·-48, ii, 14-16) was a fairly legitimate perversion of the Stoic spirit expressed in, for example, the paradox, that The Wise Man is happy on the rack.

([2]) Augustus' career was unique in that, save formally, he owed none of his public offices to public favour, never submitting to electoral uncertainties and never risking the humiliation of rejection. His *imperium* was won by the sword. Suetonius' story of the Senate and the Centurion well brings out the point (*Divus Aug.* xxvi). Except in open reference to Augustus, *aut ponit* (v. 18) has almost no meaning. Roman magistrates did not surrender their limited power at popular demand.

foundations, must surely have taught Horace that a Roman *Pater Patriae* had his spiritual home most comfortably in the Porch [1].

But to discuss at due length the influences at work upon Horace as Court poet is a task scarcely to be attempted here. Of more direct interest to a reader of the *Odes* will be the manner and extent of his success in what on the surface would seem to be a very peculiar undertaking. What is the propagandist's debt to Stoicism ? How far do these odes owe their effectiveness to their esotericism ?

To answer such questions it is necessary to take a decision as to the occasion, or individual main objective, of each ode. And for the first four odes decision is to be made with reasonable certainty :—

(*a*) *Odes*, *III*, i : Here Horace sets out to discourage discontent and to encourage contentment ; to perform a service valuable enough to any established régime, and doubly valuable to a revolutionary 'authoritarian' government such as was then Augustus'. The discontented are the politically and socially subordinate and the economically unfortunate. And to those people the propagandist must somehow, by the persuasive power of words, recommend poverty and subordination.

Useless, of course, to deny their familiar drawbacks. One must advertise their largely forgotten excellences. Horace, therefore, adopting the Stoic standpoint, praises poverty on the score of its soberness, and subordination, on the score of its naturalness and universality. Soberness and universality are things respectable and respected. To lose republicanism and gain Caesarism is one thing ; to lose one's part in an erratic tragicomedy of political chaos and to gain, or regain, one's place in the ordered drama of majestic creation, quite another. To be poor is to be

---

(1) Not, however, most comfortably for his poet ; for the Stoic *Pater Patriae* needs must appear the servant of his own virtues.

the merely politically-minded man may protest that all these facts are irrelevant, the Just Judge can give only the one decision—if, that is, he sits in a Stoic Court of Law. Horace does succeed in establishing a connection between Justice and Troy's Rebuilding, though only at the cost of exploiting esotericism.

Naturally Horace is not delivering a series of four sermons on the four Stoic cardinal virtues. His message is above all political and, at that, party-political. He praises Augustus and the new régime through praise of the cardinal virtues, which he concentrates in and upon Augustus. Each ode receives a virtue-label, indeed. But the four labels must be read together in sequence; and together they label the régime for Stoically irreproachable.

But, in so far as the odes exploit esotericism, the political propagandist limits and weakens the value of his work. Why, then, should he choose to work in such limiting conditions?

Many theories of explanation, not all necessarily exclusive, may suggest themselves. Thus, it is conceivable that Horace might wish to address primarily the limited audience of the Stoic 'opposition'. Or he might wish, for the benefit of a wider public, to turn the weapons of that Stoic 'opposition' against itself. Or he might be merely the prey of bookishness; thus once more revealing a weakness discernible at times in his *Satires*. Or (the theory to which most historians would probably incline) it might be that his 'Stoicizing' of post-Actium Caesarism was natural and inevitable, simply because it represented, in so many ways, fact and truth. Like others of his generation, Horace must have recognized that imperious imperial necessity was forcing the government towards Stoic ideals of public and private morality. The new Augustan Constitution could hardly fail to be discussed in respect of its resemblances to the Constitution-Ideal of Cicero's *De Republica*, itself leaning heavily on Stoic doctrine. Moreover, if nothing else, *Virgil's Aeneid*, (1) then being raised upon Stoic

(1) The connections between *Aeneid* and *Odes III*, i-vi are familiar.

it is close enough. 'Ανδρεία includes καρτερία, and *fides* is a form of καρτερία [1]—according to the doctrine of the Porch.

As to (*b*)—what has the establishment of an eastern capital to do with justice? Very little, perhaps, outside Stoic thought, but reasonably much within. To the Stoic δικαιοσύνη was the virtue which rendered unto men, Caesars, and gods, their own. It had to do with, *inter alia*, the execution of legal contractual obligations and piety εὐσέβεια [2]. And, carefully avoiding all arguments based upon considerations of political expediency, Horace stands firm on contract and piety; thus turning this matter of political expediency into a matter of simple justice. Piety and contract put out of court Troy's claim to rebuilding. First, the defendants are gods, and, secondly, on the admitted mythological evidence, the plaintiffs, or claimants, are fraudulent and perjured in what concerns the case. They have defrauded the gods *mercede pacta*; and their plea collapses under the weight of *incestus*, *periura*, *famosus hospes*, *fraudulento*. Worse for them, the case has been already decided in the Supreme Court—*mihi castaeque damnatum Mineruae*. Obviously, however much

---

(1) In Stobaeus *Ecl. II* 60, 9 w: Καρτερία is sub-virtue to ἀνδρεία, and it is defined as ἐπιστήμη ἐμμενητικὴ τοῖς ὀρθῶς κριθεῖσι. [So, too, in Andronicus, Περὶ Παθῶν p. 28, 1].

Seneca, in *Epist. Moral.* 88, 29, puts *fides* to follow *fortitudo*: fides sanctissimum humani pectoris bonum est nulla necessitate ad fallendum cogitur, nullo corrumpitur praemio: "ure", inquit, "caede, occide: non prodam, sed quo magis secreta quaeret dolor, hoc illa altius condam".

(2) Stobaeus *Ecl.* II 60, 9 w: τῶν δ'ἀρετων τὰς μὲν εἶναι πρώτας, τὰς δὲ ταῖς πρώταις ὑποτεταγμένας· πρώτας δὲ τέτταρας εἶναι, φρόνησιν, σωφροσύνην, ἀνδρείαν, δικιοσύνην . . . τὴν δὲ δικαιοσύνην περὶ τὰς ἀπονεμήσεις . τῶν δὲ ὑποτεταγμένων . . . τῇ δὲ δικαιοσύνῃ εὐσέβειαν, χρηστότητα, εὐκοινωνησίαν, εὐσυναλλαξίαν . . . .

Εὐσέβειαν δὲ ἐπιστήμην θεῶν θεραπείας· χρηστότητα δὲ ἐπιστήμην εὐποιητικήν· εὐκοινωνησίαν δὲ επιστήμην ἰσότητος ἐν κοινωνίᾳ· εὐσυναλλαξίαν δὲ ἐπιστήμην του συναλλάττειν ἀμέμπτως τοῖς πλησίοις.

4

glances at the Stoic technical side of virtue, and his *igneas arces*, likewise, to the Stoic Creative Fire (localised). Further, we may add, Horace's picture of the Just Man in *Odes* III, iii, 1-4 seems at least likely to owe something to Chrysippus' famous picture of Maid Justice ([1]).

Lastly, there must have been amongst early scholars a fairly strong tradition of Stoic colour in these odes. The Acron—Porphyrion commentaries have not only marked down for Stoic the Just Man of III, iii; they connect the "sordid repulse" of III, ii, 17 with Cato of Utica and also define the *consilium* of III, iv as philosophical *sapientia*; that is, Stoic ([2]).

Once grant that the Stoic preoccupation has exercised an important influence over the making of these odes, and it becomes difficult to resist the conclusion that Horace has with intention set together the first four of them so that each "represents" one of the four cardinal Stoic virtues—soberness, courage, justice, wisdom. And that fact, if fact it is, suggests that he may have deliberately sought esotericism, or, at least, may have lapsed unconsciously into developing his arguments along uniquely Stoic lines. What will a theory of conscious or unconscious esotericism explain? Apparently, at once, two standing puzzles: (*a*) the presence of *fideli silentio* in *Odes III*, ii and (*b*) the presence of *iustum* in *Odes III*, iii. As to (*a*)—the connection between *virtus* (= courage) and *fides* is, for the ordinary man, sufficiently remote; but for the Stoic, and perhaps for him alone,

---

([1]) Chrysippus *apud* A. Gell *N.A. XIV*, iv, 4: Παρθένος δὲ εἶναι λέγεται κατὰ σύμβολον τοῦ ἀδιάφθορος εἶναι καὶ μηδαμῶς ἐνδιδόναι τοῖς κακούργοις μηδὲ προσίεσθαι μήτε τοὺς ἐπιεικεῖς λόγους μήτε παραίτησιν καὶ δέησιν μήτε κολακείαν μήτε ἄλλο μηδὲν τῶν τοιούτων . . .

([2]) Acron *ad* III, iii: Laus iustitiae secundum Stoicos. In secta Stoica hoc dicitur: Iustum uirum honestique propositi non terreri ciuium opinionibus uel minis exigentium ut aliquid forte rationi contrarium fiat. Porphyrion *ad* III, iii, 4: Ergo sensus est: Sapientem virum non quatit...

Further, as apostle of the simple life he might be standing shoulder to shoulder with Chrysippus against an Epicurean piggery desecrating with unnatural luxuries the outraged countryside (1). Even he follows his Stoic master in voicing a certain disapproval of song-birds — by an accidental coincidence, we must suppose (2).

In the latter passage, Horace's list of worthies is the usual Stoic list, with Quirinus added for good Roman measure. The Stoic "source" is not to be doubted (3). Horace's *hac arte*

= *De Comm. Not., cap.* 34 p. 1076 e: Εἰ δὲ, ὥς φησι Χρύσιππος, οὐδὲ τοὐλάχιστόν ἐστι τῶν μερῶν ἔχειν ἄλλως ἀλλ' ἢ κατὰ τὴν τοῦ Διὸς βούλησιν, ἀλλὰ πᾶν μὲν ἔμψυχον οὕτως ἴσχεσθαι καὶ οὕτω κινεῖσθαι πέφυκεν, ὡς ἐκεῖνος ἄγει κἀκεῖνος ἐπιστρέφει καὶ ἴσχει καὶ διατίθησιν.

Horace's *movet (urna nomen)* = κινεῖ].

(1) A. Gellius *N.A.* VI, x vi, 6: si uersus Euripidi recordemur, quibus saepissime Chrysippus philosophus usus, tanquam edendi repertas esse non per usum uitae necessarium, sed per luxum animi parata atque facilia fastidientis per improbam satietatis lasciuiam.• Versus Euripidi adscribendos putaui:

> ἐπεὶ τί δεῖ βροτοῖσι, πλὴν δυεῖν μόνον,
> Δήμητρος ἀκτῆς, πώματος θ' ὑδρηχόου,
> ἅπερ πάρεστι καὶ πέφυχ' ἡμᾶς τρέφειν;
> ὧν οὐκ ἀπαρκεῖ πλησμονή, τρυφῇ δέ τοι
> ἄλλων ἐδεστῶν μηχανὰς θηρώμεθα.

[*Saepissime* is justified in the use made of these verses by Plutarch, *De Stoic. Repug., cap.* 20 p. 1043 e sqq.]

(2) Plutarch, *De Stoic. Repu. cap.* 21 p. 1044 c. d: αὖθις ἐν τῷ Περὶ Πολιτείας ... εἰπὼν (*sc.* Χρύσιππος) ὅτι ἐγγύς ἐσμεν τοῦ καὶ τοὺς κοπρῶνας ζῳγραφεῖν' καὶ μετ' ὀλίγον 'τὰ γεωργικά' φησι 'καλλωπίζειν τινὰς ἀναδενδράσι καὶ μυρρίνοις καὶ ταὼς καὶ περιστερὰς τρέφουσι καὶ πέρδικας ἵνα κακκαβίζωσιν αὐτοῖς καὶ ἀηδόνας':

(3) Cicero, *De Nat. Deorum* ii, 24, 62: hinc Hercules, hinc Castor et Pollux, hinc Aesculapius, hinc Liber etiam ... hinc etiam Romulus, quem quidem eundem esse Quirinum putant. Aëtius *Plac.* i, 6, 9 and 15: ὡς Ἡρακλέα ὡς Διοσκόρους ὡς Διόνυσον. Seneca *De Ben* I, iv, 8: Herculem quia uis eius inuicta sit, quandoque lassata fuerit operibus editis in ignem recessura. *Thus a first-century Stoic is fancifully disposed to regard Hercules' fiery death as symbolising resolution into Creative Fire.*

HORACE ODES III I-VI:

THE STOIC SLANT

BY

D. L. DREW

The course of Roman politics in the years immediately after Actium puts it beyond reasonable doubt that these six pieces are united as being Caesarian propaganda. But their unity is given also by their preoccupation with the dogmas of a particular philosophical sect—the Stoic. And it is only in the light of that preoccupation that their meaning can be clearly seen.

That Horace has recently consulted the oracles of Chrysippus and his kind appears evident in such passages as III, i, 5-20 and III, iii, 5-16. In the former passage he gives us the Stoic reign of λόγος—the identification of Jove and necessity (*Anagke*) and the dioecestic function of " Fate "—all strictly in accordance with Chrysippus (1).

---

(1) Stobaeus *Eclog.* I 79, 1 W: Χρύσιππος... ἐν δὲ τῷ δευτέρῳ Πὲρl Ὅρων καὶ ἐν τοῖς Περὶ Τῆς Εἱμαρμένης... ἀποφαίνεται λέγων "Εἱμαρμένης ἐστὶν ... λόγος τῶν ἐν τῷ κοσμῳ προνοίᾳ διοικουμένων" ... μεταλαμβάνει δ' ἀντὶ τοῦ λόγου τὴν ἀλήθειαν, τὴν αἰτίαν, τὴν φύσιν, τὴν ἀνάγκην ...

Plutarch *De Stoic. Repug.*, *cap.* 34 p. 1049 f: (Χρύσιππος) ταῦτ' εἴρηκεν "οὕτω δὲ τῆς τῶν δλων οἰκονομίας προαγούσης, ἀναγκαῖον κατὰ ταύτην, ὡς ἄν ποτ' ἔχωμεν, ἔχειν ἡμᾶς, εἴτε παρά φύσιν, τὴν ἰδίαν νοσοῦντες, εἴτε πεπηρωμένοι, εἴτε γραμματικοὶ γεγονότες ἢ μουσικόι".

Ibid., *cap.* 34 p. 1056 c: Τέλος δέ φησι μηδὲν ἴσχεσθαι μηδὲ κινεῖσθαι μηδὲ τοὐλάχιστον ἄλλως ἢ κατὰ τὸν τοῦ Διός λόγον, ὃν τῇ εἱμαρμένῃ τὸν αὐτὸν εἶναι. =

CONTENTS

European Section:

BULLETIN

OF

THE FACULTY OF ARTS



VOL. VIII—PART I

MAY 1946

CAIRO
FOUAD I UNIVERSITY PRESS
1946





العدد الثامن — المجلد الثاني

ديسمبر ١٩٤٦

مطبعة جامعة فؤاد الأول

١٩٤٧

فهرس

القسم العربى :

القسم الأوروبى :

سوانح أحمد الغزالى

للدكتور عبد الوهاب عزام بك

أبو الفتوح مجد الدين أحمد بن محمد الغزالى ، أخو أبى حامد محمد الغزالى المعروف . ولد بطوس لأب فقير خيِّر صالح يغزل الصوف . وقد أوصى به أبوه وبأخيه محمد إلى رجل متصوف ليعلمهما بعد وفاته ، وينفق على تعليمهما ما يرثانه . فقام هذا الوصى على تعليمهما حتى نفد ما ورثاه . فأشار عليهما بأن يدخلا مدرسة يجدان فيها قوتهما مما يرتب لطلبة العلم فى المدارس . وكانت المدارس إذ ذاك كثيرة فى البلاد الاسلامية ، أنشئت فى القرن الرابع الهجرى وتنافس الملوك والأمراء والكبراء فى بنائها واختيار كبار المدرسين لها على مر العصور .

وكان أبو حامد يقص هذه القصة ويقول : طلبنا العلم لغير الله فأبى أن يكون إلا لله . يعنى أنه دخل المدرسة لأجل مرتبها .

(٢)

وقد تفقه أبو الفتوح حتى عد من فقهاء الشافعية ، ولكن غلب عليه الزهد والتصوف وشغل بالوعظ حتى كان يذهب إلى البوادى والقرى والضياع ليعظ فيها .

نقل ابن السبكى فى طبقات الشافعية عن تاريخ بغداد لابن النجار أن هذا الغزالى كان :

« من أحسن الناس كلاماً فى الوعظ ، وأرشقهم عبارة ، مليح التصرف فيما يورده ، حلو الاستشهاد ، أظرف أهل زمانه وألطفهم طبعا . خدم الصوفية فى عنفوان شبابه ، وصحب المشايخ واختار الخلوة والعزلة ، حتى انفتح له الكلام

على طريقة القوم . ثم خرج إلى العراق ، ومالت إليه قلوب الناس وأحبوه . ودخل بغداد وعقد مجلس الوعظ وظهر له القبول التام ، وازدحم الناس على حضور مجلسه .

ودوّن مجالسه صاعد بن فارس اللبانى ببغداد فبلغت ثلاثا وثمانين مجلسا . كتبها بخطه فى مجلدين » .

ونقل ابن السبكى أيضاً عن الحافظ السِّلَفى أنه قال :

« حضرت مجلس وعظه بهمذان . وكنا فى رباط واحد ، وبيننا ألفة وتودد . وكان أذكى خلق الله وأقدرهم على الكلام فاضلا فى الفقه وغيره » .

وقال ابن خلكان :

« كان واعظا مليح الوعظ ، حسن المنظر ، صاحب كرامات واشارات . وكان من الفقهاء ، غير أنه مال إلى الوعظ وغلب عليه » .

وقد خلف أحمد أخاه محمداً فى التدريس بنظامية بغداد حين تركها محمد وسافر للحج سنة ثمان وثمانين واربعمائة .

وتوفى سنة عشرين وخمسمائة فى قزوين .

(٣)

غلب على أحمد الغزالى التصوف والوعظ ، وكان بليغاً حسن التصرف فى مواعظه . وفى التصوف والمواعظ ألف : اختصر إحياء علوم الدين فى كتاب سماه « لباب الاحياء » . وألف كتابا سماه « الذخيرة فى علم البصيرة » . ولست بصدد مؤلفاته العربية ، ومجالس وعظه ، بل أصف فى هذا المقال كتاباً له فارسيا اسمه « السوانح » .

قال فى فاتحة الكتاب :

« الحمد لله رب العالمين ، والصلاة على سيدنا محمد وآله أجمعين . هذه الحروف مشتملة على فصول تتعلق بمعانى العشق ، وإن كان حديث العشق لا تشمله

الحروف والكلمات . فان هذه المعانى أبكار لا تتعلق أيدى الحروف بأستار خدورها .

وإن يكن عملنا أن نعطى أبكار المعانى لذكور الحروف فى خلوة الكلام ولكن العبارة فى هذا الحديث إشارة إلى معان غير مذللة (؟) وهى بعيدة عمن لا ذوق له[1].

ومن هذا يتفرع أصلان : إشارة العبارة ، وعبارة الاشارة ... ولكن لا ترى إلا ببصيرة الباطن . فان وقع فى هذه الفصول أشياء لاتفهم فهو من هذه المعانى ، والله أعلم .

طلب إلىّ صديق عزيز هو عندى أعز الاخوان ، ولى به أنس تام ، أن اكتب فصولا فيما يخطر لك فى معنى العشق لآنس بها كل حين ، وأتعلل وأتمسك بأبياتها حين لا تنال يد الطلب ذيل الوصال . فأجبت وفاء بحقه وكتبت فصولا لا تتعلق بجانب مّا ، فى حقائق العشق وأحواله وأغراضه ... حتى إذا عجز تعلل بهذه الفصول ، ولو أن الأمر كما قيل :

ولو داواك كل طبيب إنس　　بغير كلام ليلى ما شفاكا

* * *

إذا ما ظمئتُ إلى ريقها　　جعلتُ المدامة منه بديلا
وأين المدامة من ريقها　　ولكن أعلّل قلبا عليلا

وقال فى خاتمة الكتاب :

« حُجبت عيون العقول عن إدراك حقيقة الروح وماهيتها . والروح صدف العشق . فان لم يكن للعلم إلى الصدف سبيل فكيف بالجوهر المكنون فى هذا الصدف. ولكنى أثبت هذه الفصول والأبيات إجابة لالتماس هذا الصديق العزيز أكرمه الله تعالى ، على أننى كتبت من قبل على غلاف الجزء « كلامنا اشارة » حتى إذا لم يفهم أحد كان معذوراً فان يد العبارة لا تنال ذيل المعانى » اهـ .

(1) هذه العبارة غير واضحة فى الأصل الفارسى .

والكتاب الذى يكون هـذا موضوعه والذى يفتتحه صاحبه ويختمه بهذه العبارات، لا يتوجه إليه إلا من يتكلف بالعويص المعضل، ويطمح إلى كشف ما غمض، وإدراك ما دق ومحاولة ما العجز عنه أقرب من القدرة عليه.

وقد عرف فى العربية مؤلفات كثيرة فى العشق البشرى والعشق الالهى، مثل: كتاب الزهرة لمحمد بن داود الظاهرى المتوفى سنة ٢٩٧ هـ، جمع فيه شعراً كثيراً مما قيل فى الحب. وطوق الحمامة للامام ابن حزم الظاهرى المتوفى سنة ٤٥٦ هـ. وقد اطلعت فى الخزانة الظاهرية بدمشق على نسختين نفيستين من كتاب روضة التعريف فى الحب الشريف، للسان الدين بن الخطيب الوزير الأندلسى.

ومما ألف فى هـذا الموضوع كتب مصارع العشاق للقاضى أبى المعالى عبد العزيز بن عبد الملك، ولأبى محمد جعفر ابن السراج المتوفى سنة ٥٠٩ هـ، ولاحمد بن ابراهيم النحاس الدمشقى. وللحافظ مغلطاى، كتاب الواضح المبين فى ذكر من استشهد من المحبين. وقد جمع البقاعى بعض هذه الكتب فى كتابه «أسواق الأشواق من ذكر مصارع العشاق». وهو كتاب مطبوع متداول.

ولكن سوانح الغزالى تعالج الجانب الروحى الغامض من العشق، ويغلب عليها العشق الالهى الذى يقصر عن إدراكه من لم يستضىء بنوره ويحترق بناره.

والمعانى ما لم تفصلها ألفاظ مألوفة مشتركة بين الناس مصطلح عليها، تعسر نقلها من نفس إلى أخرى، ولو كانت فى أمور أوضح من الأمور الروحية، وأجلى وأقرب من العشق الالهى.

ولهذا جاء هذا الكتاب مستغلقا فى كثير من عباراته. ولعل الغزالى لم يعن بايضاحه، ولم يبال بغموضه. على أن بعض الفصول قريب المنال يسير الفهم.

ومهما يكن فكتاب يكتبه أحمد الغزالى فى هذا الموضوع جدير بالنظر والتأمل. وحرى أن يطول فيه التفكير، وأن يعرف به، وينشر بعضه أو كله.

وفيما يلى أمثلة من الكتاب مترجمة . وقد وضعت بين أقواس ترجمة الأبيات الفارسية التى جاءت فى الأصل .

فصل (١)

قال الله تعالى : « يحبهم ويحبونه » .

(بالعشق سار من العدم مركبنا وأضاء بسراج الوصل ليلنا
من الخمر التى لم تحرم فى مذهبنا ، لئلا تلقى العدمَ يابسة شفاهُنا)

***

(من أجلى جاء العشق من العدم إلى الوجود
أنا كنت للعشق من العالم المقصود
لا أنقطع منك حتى تنقطع الرائحة من العود
نهارى وليلى وشهرى وسنتى على رغم الحسود)

***

أتانى هواها قبل أن أعرف الهوى فصادف قلبا خاليا فتمكنا

جاءت الروح من العدم إلى الوجود ، وكان العشق على حدود الوجود ينتظر مركب الروح ، ولا أعلم أى مزاج وقع فى بدء الوجود ، إن كانت الذات روحا ، فقد كان العشق صفة الذات . وجد الدار خالية فاستقر .

التفاوت فى قِبلة العشق عارض ، وأما حقيقته فمنزهة عن الجهات ، فليس يحتاج إلى جهة ليكون عشقاً ....

تارة يعطَى الخزف أو الخرز للتلميذ الشادى ليكون أستاذا . . وأحيانا يعطَى الدر الثمين واللؤلؤ المتلألىء لمن لا يعرفه ولا يستطيع أن يُعمل فيه يد الاستاذ ليحكه ويثقبه ، وحينا يُظهر أبو قلمون الوقت[1] عجائب حيله على صحيفة الأنفاس لا يظهر أثره لأنه سير على الماء . . لا ، بل على الهواء ، لأنه أنفاس الهواء .

(١) يعنى الوقت المتلون المتقلب الذى تختلف فيه الخواطر .

فصل (٣)

تارة تكون الروح للعشق كالأرض ، تنبت منها شجرته . وتارة تكون كالذات للصفة ليقوم بها . وتارة كالشريك فى الدار له نوبة فى القيام فيها . وتارة يكون هو ذاتا والروح صفة لتقوم الروح به .

ولكن لا يفهم هذا كل انسان ، فانه من عالم الاثبات الثانى الذى يكون بعد المحو . وهو لا يستقيم لأهل الاثبات قبل المحو . وتارة يكون العشق سماء والروح أرضا تنتظر ماذا يمطر . وتارة يكون العشق حبا والروح أرضا ليرى كيف ينبت . وتارة يكون العشق جوهر معدن والروح المعدن ليرى أى جوهر وأى معدن . وتارة يكون شمسا فى سماء الروح ترى كيف تضىء . وتارة يكون شهابا فى هواء الروح ينظر ماذا يحرق . وتارة يكون سرجا على مركب الروح ليرى من يركب . وتارة يكون لجاما لرأس الروح الجموح ليرى أى جانب يحوله . وتارة يكون سلاسل قهر من دلال المعشوق فى قيد الروح . وتارة سما قاتلا فى فم قهر الوقت ليرى من يلدغ ومن يهلك كما قيل :

(قلت : لا تخف عنى وجهك لآخذ من حسنك حظى
قال : فاخش على قلبك وكبدك . ففتنة العشق قد أشرعت رمحها)

كل هذا مظهر الوقت فى طاقة العلم الذى حده الساحل ، ولا سبيل له إلى اللجة. ولكن جلاله بعيد عن حدود الوصف والبيان وإدراك العلم . كما قيل :

(العشق خفى . ما رآه عيانا أحد فحتام يفخر العاشقون سدى
كل إنسان يدعى فى العشق ما يتوهم والعشق برىء من الوهم ومن هذا وذاك)

وجود الذرة فى الهواء محسوس ، وفقدانها معلوم . وكلاهما رهين بضوء الشمس .

(الشمس أنت والذرة نحن . كيف نبدى وجوهنا بدون وجهك ؟ حتام التقنع ؟ تجلّ من الحيل لتتجلى) .

وليس كل هذا التمتع من العظمة والتعالى ، فكذلك يكون من التعطف ومن فرط القرب . نهاية العلم ساحل العشق . ومادام على الساحل فنصيبه تحدث عنه فحسب . وإذا تقدم خطوة غرق . من يجرؤ حينئذ أن يخبر ؟ وأنّى تغريق بعلم ؟

(حسنك لا يحده بصرى ، وسرك لا يدركه علمى
فى عشقك خلوتى كثرة ، وفى وصفك قدرتى عجز)

لا بل العلم فراشة العشق . العلم خارج الأمر . وأول ما فيه أن يحترق العلم فكيف يبين عنه خبرا .

فصل (٨)

ألا يكفى الانسان هذه الخاصية ؟ أنه يُحَب أكثر مما يُحِب (محبوبيته أكثر من محبيته) أهذه منقبة صغيرة ؟ يحبهم [١] منحت هذا السائل قبل مجيئه نُزلا يتمتع به أبد الآباد ، ولا يفنى . أيها الفتى ! كيف يُستوفَى إلا فى الأبد نُزل نَزل فى الأزل .

لا بل كيف يستوفى الحدثان فى الأبد ، النُزلَ الذى أُنزِل فى القدم « فلا تعلم نفس ما أُخفى لهم من قرة أعين » .

أيها الفتى ! بلغ الأزل هنا ، والأبد لا يمكن أن ينتهى .

لا يُستوفَى هذا النُزل أبداً . إن تكن بصيراً بسرّ وقتك تعلم أن « قاب قوسين » الأزل والأبد قلبُك ووقتك .

---

(١) اشارة الى الآية « فسوف يأتى الله بقوم يحبهم ويحبونه » ولعل المؤلف يريد بقوله يحب أكثر مما يحب أن الله تعالى قدم حبه على حبهم اياه فى الذكر .

فصل (١٣)

حُجبت عين الحسن عن جمال نفسه ، فلا يرى كمالَ حسنه إلا فى مرآة عشق العاشق . لاجرم احتاج الجمال إلى عاشق ليتزود المعشوق من حسن نفسه ومن طلب العاشق .

وهذا سر عظيم ومفتاح كثير من الأسرار الخ .

فصل (١٥)

يصل هذا الأمر أحيانا إلى أن تكون غيرته من نفسه ، ويغار من عينه .

وتبلغ هذا النكتة أحيانا أنه إذا زاد جمال المعشوق يوما تألم هو وغضب . وهذا المعنى يصعب فهمه على من لا ذوق له .

(٢٣)

يُرى فى بداية العشق كلّ مشابه للحبيب حبيبا . صَدّ المجنون عن الطعام أياما ثم اصطاد غزالا فأطلقه ، فسئل فى هذا فقال : «فيه شبه من ليلى والجفاء لا يليق» ولكن هذا يكون فى البداية ، فاذا بلغ العشق الكمال يعرف كمال المعشوق ولا يجد فيه شبها من غيره ولا يستطيع أن يجد . فينقطع أنسه بالأغيار[1] إلا ماتعلق به . وإذا صار العشق أكمل زالت هذه السلوة أيضا . فان السلوة فى العشق نقصان ، وكل اشتياق يمكن أن ينقص الوصالُ منه فهو معلول ومدخول . يجب أن يكون الوصال حطب نار الشوق ، يزيد الشوق به . وهذا هو المقام الذى يُعرف فيه للمعشوق الكمال ويطلب الاتحاد ولا يقنع بما هو خارجه ويتبرم بوجود نفسه كما قال :

(فى عشقك وحدتى كثرة ، وفى وصفك عجزى قدرة)

---

(١) الاغيار جمع غير وهى مستعملة فى الفارسية والتركية وتقرن أحيانا بكلمة يار أى حبيب فيقال يار وأغيار .

فصل (٢٤)

يكون الصياح والهياج والبكاء أول الأمر قبل أن تتم ولاية العشق . فإذا بلغ الكمال وتسيطر ، يقع الحديث فى الباقى ، ويبدل البكاء نظراً وهزالا بما بدل الكدر صفاء كما قيل :

(حينما كنت حديث عهد بالعشق ، أفض نواحى مضجع جارى
فلما زاد غمى قل أنينى ، إذا اضطرمت النار قل الدخان)

(٢٨)

الفراق فوق الوصال بدرجة ، إذ لا يكون فراق إلا بعد وصال . . . . والوصال على التحقيق فراق النفس . كما أن الفراق على التحقيق وصال النفس ، إلا فى العشق المعلول الذى لم ينضج فيه العاشق . . . الخ

(٣٦)

لا يكون بين العاشق والمعشوق معرفة . وحينما يحسب نفسه أقرب إليه ويحسبه أقرب إلى نفسه يزداد بعداً . لأن السلطنة له والسلطان لا صديق له . حقيقة المعرفة فى وحدة المرتبة وهذا محال بين العاشق والمعشوق ؛ لأن العاشق كله أرض الذلة ، والمعشوق كله سماء التعزز ، فكيف تكون المعرفة ؟ فإن تكن فإنما تكون بحكم النفس والوقت وهذه عارية .

كيف يتفق تجبر المعشوق ومذلة العاشق ؟ وكيف يجتمع دلال المطلوب وحاجة الطالب . الدواء ضرورة المريض وليس المريض ضرورة للدواء .

(٤٣)

إن كان هذا هكذا فلا جرم أن العاشق والمعشوق ضدان ولا يجتمعان إلا بشرط الفداء والفناء ولهذا قيل :

(حين رأى ذو الوجه الناضر وجهى مصفراً قال : لا تؤمل وصلى أبداً . أنت ضدنا فى المنظر ، لك لون الخريف ولنا لون الربيع) .

(٤٨)

إن يكن المعشوق حاضراً وشاهداً ومشهوداً فالعاشق فى غيبة دائمة . فان حضور المعشوق إنما يستتبع الغيبة الكلية — كما فى حكاية المجنون[١] — فلا يخلو من دهشة . كالرجل الذى كان من نهر المعلى وكانت له صديقة فى الكرخ . وكان يسبح إليها الماء كل ليلة . فلما رأى ليلة فى وجهها خالا ، قال من أين جاء هذا الخال ؟ قالت هذا الخال خلقي (ولد معى) . وأنت فلا تنزل فى الماء الليلة . فلما نزل مات من البرد . لأنه كان قد رجع إلى نفسه فرأى الخال . وهذا سر عظيم ويشير الى هذا المعنى :

(لا علم لى بالعاشقية ولا بالعشق ولا بنفسى ولا بالحبيب)

(٤٩)

حجبت أبصار العقول عن إدراك الروح وماهيتها وحقيقتها . والروح صدف العشق فكيف تبصر اللؤلؤ المكنون فى هذا الصدف ؟

(العشق خفى لم يره عيانا أحد فحتام يفخر باطلا هؤلاء العاشقون ؟)

(٥٨)

أصل العشق ماض من القدم . نقطة باء « يحبهم » أُلقيت بذرا فى أرض « يحبونه[٢] » . لا بل أُلقيت هذه النقطة فى « هم[٣] » حتى ظهرت « يحبونه » .

فلما نبت عبهر العشق صار البذر فى لون الثمرة ، والثمرة فى لون البذر .

فان وقع « سبحانى » أو « أنا الحق » فقد وقع من هذا الأصل[٤] .

فأما كان نطق النقطة أو نطق رب النقطة . . . . . .

---

(١) قصة مجنون ليلى حكاها المؤلف فى فصل سابق .

(٢) اشارة الى الآية : « فسوف يأتى الله بقوم يحبهم ويحبونه » وهى من الآيات التى أولع بها الصوفية .

(٣) يعنى م من كلمة « يحبهم » .

(٤) اشارة الى ما روى عن بعض الصوفية من قوله : سبحانى ما أعظم شانى وقوله :

أنا أنت بلا شك فسبحانك سبحانى

وقول الحلاج : أنا الحق .

فصل (٥٩)

آية كمال العشق أن يصير المعشوق بلاءَ العاشق حتى لا يقوى عليه ولا يحتمله ويبقى منتظراً على باب الفناء ، ويظهر دوام الشهود فى دوام البلاء .

(لا أحد مثلى أنا المسكين . إننى فى غم من رؤيتك وعدم رؤيتك)

ولا يعرف لنفسه متنفَّسا إلا فى العدم . وباب العدم موصد أمامه ، لأنه وقف بقيّوميته . وهذا يكون غمَّ الأبد . فاذا ألقى شاهدُ الفناء الظل ساعة وضيَّفه فى هذا الظل فهناك ساعة يستريح .

فصل (٦٢)

اسم المعشوق فى العشق عارية ، واسم العاشق فى العشق حقيقة .

اشتقاق المعشوق من العشق مجاز وتهمة ، والاشتقاق فى الحقيقة للعاشق . لأنه محل سلطان العشق ومجاله ، وأما المعشوق فليس له من العشق اشتقاق ما .

والتحقيق أن المعشوق لا يلحقه من العشق نفع ولا ضر ، فان أغار عليه العشق وقتا وأدخله دائرة العشق أيضاً فحينئذ يكون له حساب من جهة العاشقية لا من جهة المعشوقية .

فصل (٦٤)

فى همة العشق

للعشق همة يريد بها تعالى صفات المعشوق . فكل معشوق يمكن وقوعه فى شبكة الوصال لارضاء المعشوقية . ومن هذا أن ابليس حينما قيل له « وأن عليك لعنتى » قال فبعزتك . يعنى أنى أحب منك هذا التعزز فانك لاتحتاج إلى أحد وليس كفوك أحد ولو كان لك كفو لم تكن كاملا فى العزة .

(٦٦)

طريق العاشقية كله هُويّة ، والمعشوقية كلها أنتيه[1] لأنك لا ينبغى لك أن تكون نفسك ، بل ينبغى أن تكون المعشوق . والعاشقية تقتضى ألا تكون نفسك وفى حكم نفسك .

---

(١) نسبة الى هو وأنت يعنى ان العاشق يفنى فى غيره والمعشوق يقال له أنت فهو مخاطب دائماً .

(مادمت فى قيد الهواء فلا مفر لك من الذهب والمرأة
كن عاشقا لتفرغ من المرأة ومن الذهب
لا يمكن الاستقامة على طريق التوحيد بقبلتين
لا بد لك من رضا الصديق أو هوى النفس)

لا قدر للملوك على بابنا ، وليس إلا العاشقَ المسكين كفو لنا
ما دمت أيها العظيم ذا رأس فلست تقصدنا
فإنما على رأس من لا رأس له يوضع تاجنا

فصل (٧٠)

كل ما صدر من تلون العشق عن العاشق لتمكين العشق يأتى مقابلهُ من المعشوق ، ولكن لا يصل كل أحد إلى هذا المقام فانه مقام فى العشق جدّ رفيع . وكمال تمكين هذا ألا يبقى من وجوده شىء .

(إن العقيق الذى من معدن العقل والروح أصبته
لا أبديه لأحد لأنى خفية وجدته
لا تحسبن أنى رخيصاً ألفيته
فقد بذلت العالم والروح حتى ظفرت به)

وحينئذ يستوى لديه الوصال والفراق ، ويرتفع عن العلل والعوارض . وهنا يكون أهلا لخلعة العشق .

وهذه الحقائق التى تصل من المعشوق إلى العاشق على سبيل البدل، هى خلعة العشق .

(٧٣)

العشق جبر لا سبيل فيه إلى الكسب بأية وسيلة . لا جرم كانت أحكامه كلها جبرا . الاختيار معزول عنه وعن سلطانه . لا يطير طائر الاختيار فى ولايته وكل أحواله سم القهر ، ومكر الجبر . والعاشق بساط لعبه فلا محالة يظهر فيه مايضرب به وما ينقشه . وهذا النقش يظهر عليه سواء أأراد أم لم يرد .

(١)

طبع هذا الكتاب فى اسطنبول الأستاذ المحقق الدكتور ريتر ، وكتب له مقدمة قصيرة[1] أوجز فيها الكلام عن موضوع الكتاب ، قال فيها بعد أن ذكر بعض الكتب التى ألفها العرب فى هذا الموضوع :

« وأما أحمد الغزالى فالأمر عنده يتصل بغير هذا العالم، عنده عالم آخر يخالف عالمنا الخارجى . فليلى والمجنون عنده مثالان لم يعرفهما المؤلف ولا التاريخ . وكل منهما مثال للعالم الروحى . لذلك يصورهما محبّين كما يتصور هو الحب غير متأثرين بالعالم الخارجى لأنهما ليسا منه . . فالعالم الباطنى مستقل عنده عن العالم الظاهرى ، حتى أن قرب الحبيب — وهو أكبر سعادة وهجره وهو أعظم غم عند ابن حزم وأمثاله — لا وزن لهما عند الغزالى .

وأما الرغبة فى الوصل فخطوة مبتدأة فى سبيل العشق الحقيقى . فالعاشق يجد سعادته فى أن يجعل نفسه مقصد المعشوق وأمنيّته ، والهجر إن رغب فيه المعشوق أسمى من الوصل . فالشيطان قد سعد وقد لعنه الله أمام الملائكة .

والعشق الحقيقى يقتضى التجرد من الأثرة والشخصية حتى تفنى الأنويّة (نسبة إلى أنا) ويصير العاشق معشوقا . وهذا هو مقصد العاشق . وأقصى غاياته أن يبلغ درجة الفراشة التى تلقى بنفسها فى لهب الشمعة فتصير لهبا » .

(٢)

وقد أسف الدكتور ريتر لتحريف النص الذى عثر عليه فى نسخ مختلفة . يقول : « وهو أسقم نص عالجته » .

وقد وصف سبعة مخطوطات اطّلع عليها لتصحيح النص وشرحا على الكتاب فى إحدى النسخ .

---

(١) ترجم هذه المقدمة عن الألمانية الدكتور فؤاد حسنين .

ثم قال :

وكنت آمل أن أجد فى الشرح الذى وجدته فى النسخة التى رمزت إليها بالحرف ك عوناً على فهم المتن أو صحة تقسيمه ، ولكن خاب أملى . وإنى أشك فى أن الشراح أو الذين فصّلوا المتن فصولا قد فهموه حقا .

ونا يحض الأمن فى فهم هذا الكتاب بالاستعانة بلوائح عين القضاة الهمذانى تلميذ أحمد الغزالى . فعين القضاة يذكر أحياناً السوانح بل ينقل أحياناً ألفاظها ويفسر معانيها ولكنه يتعسف أحياناً ويحاول أن يُقر المتن على رأيه ويحمّله مالا يحتمله .

ولى أمل أن أترجم اللوائح . وقد بدأت ترجمتها ولكنى أود أن أستريح وقتاً من معاناة هذا المتن المستغلق .

كلا وكلتا

للأستاذ مصطفى السقا

هذا مثال من البحث فى النحو العربى ، أريد أن أبين به وبما يشبهه ، أن فيما خلفه لنا القدماء من تُراث لغوى واسع ، مجالا صالحا لاختيار آراء ومذاهب قيمة ، تصلح أن تكون أساسا للاتجاه الحديث فى تقريب النحو ، وتيسير أمره على الناس ، وخاصة ناشئى الأجيال العربية الحديثة ، الذين لا يتسع وقتهم للامعان فى الدراسات اللغوية ، بجانب ما يعانونه من الدراسات العلمية ، فى ضروب الثقافة الإنسانية (وما أكثرها !) فى المدارس الثانوية ثم العالية ؛ فإن كنت أصبت فيه شيئا من الحق ، فهو من توفيق الله وفضله ؛ وإلا فانى أعتذر للقارئ عما أضعت عليه من وقت فى قراءته ، ولعلى أصيب فى غيره توفيقا وقبولا .

* * *

والبحث فى كلا وكلتا من ناحيتين : الأولى البنية ؛ والثانية الإعراب .

١ — بنية كلا وكلتا

أما من ناحية البنية ، فهما فى الأصل ثنائيتا الوضع ، مأخوذتان من لفظ كُلّ ، لما بين الألفاظ الثلاثة من شبه فى اللفظ والمعنى . فشبه اللفظ بينها تركبها جميعا من الكاف واللام ؛ وشبه المعنى دلالتها على معنى الإحاطة والشمول لآحاد ما بعدها أو أجزائه ؛ إلا أن الواضع خصص لفظ (كل) بضم الكاف ، باستغراق جميع الأفراد أو الأجزاء المندرجة تحت ما يضاف إليها ، كما خصص (كلا وكلتا) بكسر الكاف ، للاحاطة بجزأى المثنى الذى بعدها . وتزاد على لفظ (كلا) تاء التأنيث إذا كان ما بعدها مثنى مؤنثا .

والحرف الأخير فى هذه الكلمات ، وهو الألف فى كلا وكلتا ، واللام الثانية فى كلّ ، ليس من بنية الكلمة أصالة ، وإنما هو زيادة قديمة ، طرأت على البنية الأصلية ، لتنقلها من طور الثنائى ، إلى طور الثلاثى ، لتقوية الكلمة ، وتسهيل الإعراب عليها ، وتحقيق مطالب الكلام فى الوزن والقافية ، وما إليهما من الغناء والتنغيم ، فقد يلاحظ أن الأبنية الثنائية ضيقة الحيز ، سريعة الانقضاء ، لا تفى لمنشىء الكلام بحاجاته من التصرف فى الألفاظ . ذلك إلى أن الوقف على الحرف الثانى لبعض الكلم ، يجعله خفيا فى النطق ، يصعب معه الفهم ، ولا يتبين المراد .

وادعاء أن كلا وكلتا وكلًّا ثنائية فى أصل الوضع ، قضية تحتاج إلى البيان ، وإلى الإثبات بالأمثلة والشواهد ، وإلا كان الكلام فيها مجرد خيال ، لا يستند إلى شيء من الحق والبرهان .

أما السماع عن العرب فليس بأيدينا منه شيء محقّق ، لأن كل ماعندنا من الأمثلة والشواهد التى ذكرت فيها (كلا ، وكلتا ، وكل) ، من نتاج الطور الأخير للغة ، فى أواخر عصر الجاهلية وصدر الإسلام ، نرى فيه الألفاظ الثلاثة كاملة البنية ، ثلاثية الصيغة ، ولا أستثنى من ذلك إلا شاهدا واحدا ، أنقله بتحفظ شديد عن نحاة الكوفة ، فقد (ذهبوا إلى أن كلا وكلتا فيهما تثنية لفظية ومعنوية ، وأصل كلا (كُلّ) ، فخففت اللام وزيدت الألف للتثنية ، وزيدت التاء فى كلتا للتأنيث ، والألف فيهما كالألف فى الزيدان والعمران . واحتجوا بأن قالوا : الدليل على أنهما مثنيان لفظا ومعنى ، وأن الألف فيهما للتثنية ، النقل والقياس . أما النقل فقد قال الشاعر :

فى كلت رجليها سلامى واحدهْ ... كلتاهما مقرونة بزائده

فأفرد قوله كلت ، فدل على أن كلتا تثنية . . . الخ[1]) .

---

(1) ابن الأنبارى : كتاب الانصاف فى مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين . طبعة القاهرة سنة ١٩٤٥ ، الجزء الثانى صفحة ٢٦٠ ، المسألة رقم ٦٢

فهذا الشاهد الذى رواه الكوفيون لتأييد مذهبهم ، إذا صحت روايته بكسر التاء ، كان لنا أن نستدل به على ما نحن بسبيله ، من ثنائية كلتا فى الوضع الأول ، قبل أن تزاد عليها الألف ، لتقوية البنية لا للتثنية . أما إذا لم تصح رواية كسر التاء ، وكانت بفتحها كما يقوله البصريون[1] فى الرد على الكوفيين ، فى المسألة نفسها من كتاب الإنصاف ، وأن الاصل كلتا ، ثم حذفت التاء لضرورة الشعر ، فقد سقط الاحتجاج به عندى وعند الكوفيين على السواء ، ولم يبق إلا التعويل على قياس التمثيل وحده ، فى بحث ثنائية هذه الألفاظ فى الأصل .

* * *

من ينظر فى معاجم اللغة وما تحويه من أبنية الكلم ، وخاصة الأفعال المتصرفة ، والأسماء المعربة ، يجد الكلمات الثلاثية أكثرها عددا ، وأوفرها مادة ، ويجد الرباعى من الكلمات أقل عددا من الثلاثى ، والخماسى أقل من الرباعى ، وهذا مما لا يرتاب به . وقد علل اللغويون ذلك بأن الثلاثى أعدل الأوزان ، وأخفها جريا على اللسان . ومن أجل هذه الكثرة الظاهرة زعم النحاة واللغويون ، أنه ليس فى العربية اسم معرب ولا فعل وضع على أقل من ثلاثة أحرف ، فأقل الأصول عندهم ثلاثة ، هى التى يسمونها الفاء والعين واللام ، فيما اخترعوه من ميزان . ويقولون إن ما ورد فى اللغة من ألفاظ ثنائية فى الظاهر (غير المبنيات) ، فليس ثنائيا فى الحقيقة ، وإنما كان على ثلاثة أحرف ، ثم حذف منه بعض أصوله . فكلمة (يد) عندهم أصلها (يَدَىٌ) بدليل تثنيتها على يَدَيان فى قول الشاعر :

يَدَيان بيضاوان عنــد محلِّم ... قد يمنعانك أن تُضام وتُهضما

وبدليل ظهورها فى الأفعال المشتقة من لفظ اليد ، مثل قولهم : يديت إلى فلان يدا : إذا أسديت إليه نعمة . وكلمة (دم) أصلها (دمىٌ) أو (دموٌ)، بدليل ظهور الحرف الأخير فى بعض الكلام ، مثل قول على بن بدّال السُّلَمىّ :

لعمــرك إننى وأبا رباح ... على حال التكاشر منذ حين

(1) المصدر السابق : صفحة ٢٦٣

لِيَغضَنى وأبغضُـــه وأيضا يَرانى دُونه وأراه دُونى

فلو أنا على حجر ذُبِحْنـا جرى الدَّميان بالخبر اليقين[1]

الشاهد فى البيت الأخير فى قوله : جرى الدميان . قال فى لسان العرب : وأما دموان فشاذ سماعا . وهكذا كل ثنائى من الأسماء يذهبون إلى أنه كان من بنات الثلاثة ، ثم حذف منه بعض أصوله على نحو ما بينا .

هذه القاعدة التى وضعها اللغويون لأقل الأصول ، قاعدة ضعيفة متهافتة ، وقد كانت سببا فى بلبلة الآراء فى كثير من مسائل النحو فى التثنية والجمع والتصغير والنسب وغيرها . ويكفى أن نقول فى تهافتها : إنه إذا كانت الأصول الثلاثة هى أقل ما تبنى عليه ألفاظ الأفعال والأسماء ، وكانت البنية الثلاثية أعدل الأبنية وأخفها جريا على اللسان ، فلماذا يحذف من الكلمة الثلاثية أحد أصولها لغير علة ظاهرة ، غير التخفيف والاعتباط ، اللذين يُلجأ إليهما إذا أعوزت الحجة ، وعزّ الدليل . فهم يقدرون مثلا فى كلمتى ابن واسم أن أصلهما بنو وسمو ، ثم يقولون حذفت الواو منهما اعتباطا ، أى لغير علة ، ثم أتى بهمزة الوصل لسكون أولها . وكل هذا مجرد افتراض لا يصح ، وعجز عن الوصول إلى اليقين .

والحق الذى لا مراء فيه أن الأوضاع اللغوية للأسماء والأفعال جميعا ليس أقلها الوضع الثلاثى ، وأنها تدرجت من الأقل إلى الأكثر ، ومن البسيط إلى المركب ، وهذا قانون عام يشمل الظواهر اللغوية وغيرها ، تبدأ صغيرة ، ثم تتكامل وتنمو ، مسايرة للحاجة ، وتطورا مع الحياة . فالأسماء والأفعال العربية مرت فى طور من أطوار اللغة كانت ثنائية الأحرف ، وربما كانت قبل هذا الطور أحادية ، كالذى نشاهده فى كلام الأطفال أول ما ينطقون الكلمات ،

---

(1) قال الرضى فى شرح شواهد شافية ابن الحاجب : (روى هذه الأبيات الثلاثة ابن دريد فى المجتبى . والتكاشر : المباسطة فى الكشر ، وهو التبسم . ورواها فى الجمهرة : « على طول التجاور منذ حين ») . أقول : وعن رواية الجمهرة أخذ صاحب اللسان . وقال ابن الأعرابى فى شرح البيت الأخير : لم يختلط دمى ودمه ، من بغضى له ، وبغضه لى ، بل يجرى دمى يمنة ، ودمه يسرة .

فإنهم يعبرون عن الكلمة المتعددة الحروف بصوت واحد ساذج ، ثم يتدرجون في تكبير الكلمات وتسويتها ، مع استواء أسنانهم ، واكتمال مخارج حروفهم .

ثم انتقل جمهور الثنائيات بتأثير عوامل مختلفة نفسية ، واجتماعية ، وفنية ، إلى الطور الثلاثي ، وبقيت بقية منها تشهد لهذا التطور ، وتدل على الطريق الذي سلكته اللغة في الانتقال والتحول .

ولست أعرض هنا للكلمات المبنية مثل كم ومن وما وذا الإشارية ، وذو الطائية ، فهذه وأشباهها ألفاظ وقفت صورتها عند الوضع الثنائي ، ولم تجاوزه ، ونحن نسميها مبنيات لجمودها عن التصرف ، وبقائها على حال واحدة في اللفظ ، وإنما أتناول طائفة من الثنائيات المعربة ، التي يتصرف فيها بالتثنية والجمع والتصغير والنسب والإعلال والإبدال ، والتعريف والتنكير ، وغير ذلك من وجوه التصرف والاشتقاق .

فمن تلك الأسماء أب وأخ ، نطق بهما العرب ثنائيين معربين ، قالوا : (ومن يشابه أبه فما ظلم) ونطقوا بهما ثلاثيين ، بتشديد الحرف الثاني ، فقالوا جاء الأبّ والأخّ ، ونطقوا بهما ثلاثيين بزيادة ألف في آخرها . فقالوا أبا وأخا في أحوال الإعراب الثلاثة . ومنه قول الشاعر :

إنّ أباها وأبا أباها قد بلغا في المجد غايتاها

ومنها كلمة (دَدٍ) بمعنى اللهو . جاءت ثنائية في قول النبي عليه السلام : (لست من دد ولا الدد مني) . وجاءت في شعر طرفة بهذا المعنى ، أو اسماً لموضع ، قال :

كأنّ حُدوج المالكيّة غُدْوةً خلايا سفين بالنواصف من دد

وجاءت ثلاثية بزيادة ألف في آخرها ددا كعصا . وجاءت ثلاثية أيضاً بزيادة نون في آخرها ددن . قال الجوهري فيما نقله صاحب اللسان : (الدد اللهو . وفيه ثلاث لغات : هذا دد ، وددا ، مثل قفا ، وددن) .

ومنها أيضا كلمة اسم ، أصلها : سِمٌ ، وقد وردت فى الشعر ، قال :

بِسم الذى فى كل سورة سِمُه قد وردت على طريق تعلمه

وقد زادوا عليه همزة الوصل فى الأول ، فقالوا : اسم ، وهذه أشهر اللغات فيه . وربما زادوا الألف فى آخره فقالوا سما ، ومنه قوله :

والله أسماك سماً مباركا آثرك الله به إيثاركا

وربما زادوا الواو فى أوله وقالوا : وسم ، على ما ذهب إليه الكوفيون [١] فى اشتقاق الاسم ، وربما جعلوا هذه الواو آخرا ، وقالوا فى جمعه أسماء ، والأصل أسماو ، وفى تصغيره : سمى ، وأصله : سميو ، على ما يته البصريون [١] فى اشتقاقه .

ومن تلك الأسماء باب ثُبة وظُبة وقُلة وكُرة وسَنة وعضة وأشباهها مما ألحق فى إعرابه بجمع المذكر السالم ، فهى أسماء ثنائية باقية على ثنائيتها ، وقد قوى بعض ما فيها من ضعف لزوم هاء التأنيث لها ، وهذا جعلها أشبه بالثلاثيات ، فلم تحتج إلى ما يكملها .

ومن هذه الثنائيات كلا ، وكلتا ، أصلهما ما قدمته من تركيب الكاف واللام ، ثم نقلتا إلى الطور الثلاثى بزيادة ألف فى آخرها ، تقوية للفظهما ، وبعدا بهما عن مشابهة كلمة (كل) إذا خفيت الضمة فيها نطقا أو كتابة ، كما زيدت الألف فى أبا وأخا وددا وسما ، عند من يلزمها الألف آخرا . وكذلك شددوا لام كل لتقوية بنيتها وإظهار الحرف الأخير فيها ، كما شددوا الحرف الثانى فى أب وأخ ويد ودم ونظائرها .

هذه هى السبيل التى سلكتها كلا وكلتا فى طريقهما إلى الثلاثية ، وهى سبيل ليستا فيها بدعا ، وإنما يشهد لها بصحة الاتجاه ، واستواء القصد ، أخوات سرن

---

(١) انظر اشتقاق كلمة اسم : المسألة الأولى من كتاب الانصاف لابن الأنبارى ، من صفحة (٤ — ١٠) .

معهما فى القافلة الثانية ، حتى أشرفن على الغاية ، وبلغن من ذلك ما قدر لهن ، وخلفن وراءهن أخوات ولدات لازلن يحبون ويدرجن ، ومالهن طاقة باللحاق بمن أدرك وسبق ، ونال وحقق .

وقد صارت الألف فى كلا وكلتا بعد تطورها من بنية الكلمة . أما التاء فى كلتا فليست مبدلة من واو كما يقول الكوفيون ، وليست للالحاق كما يقول الجرمىّ ، وإنما هى تاء تأنيث ، ولعل الكلمة فى الأصل كانت (كلَتَة) ، فلما لحقها الألف بعد ذلك صارت كلَتا، بفتح اللام ، ثم خففت بتسكينها ، فصارت كلْتا .

ورب قائل يقول : إننا لم نعهد الكلمات تلحقها علامة التأنيث فى وسطها ، وإنما تلحق العلامة آخر الاسم ، فكان حق التاء أن تكون بعد الألف هكذا : (كلاة) مثل إيَاةٍ[1] وما أشبهها .

والجواب عن ذلك هين سهل بعد ماعلمنا أن التاء لحقت الكلمة وهى فى الطور الثانى ، قبل أن تزاد الألف على بنيتها ، فلما لحقتها الألف بعد ذلك وجدت التاء قد أخذت مكانها واستقرت ، فلم تقو على إزاحتها ، فنزلت فى المحل بعدها . ذلك إلى أن التاء لو وقعت بعد الألف لصارت الكلمة (كلاة) فلو قلنا مثلا : كلاة المرأتين خرجت ، على معنى كلتا المرأتين خرجت ، لاشتبهت صيغة كلتا المفردة ، بصيغة جمع المؤنث السالم ، وفى ذلك مافيه من خفاء الغرض ، وهلاك البيان .

* * *

وخلاصة ماتقدم أن كلا وكلتا اسمان مفردا اللفظ ، مثنيا المعنى ، يدلان على الإحاطة بجزأى مايضافان إليه ، وأنهما كانا ثنائيي الوضع ، ثم حولا إلى الثلاثة بزيادة ألف فى آخرها ، وليست هذه الألف للتأنيث ، وأن التاء فى كلتا لتأنيث اللفظ ، وليست مبدلة من واو ولا ياء .

---

(١) الاياة : شعاع الشمس وضوءها .

٢ — إعراب كلا وكلتا

لكلا وكلتا فى الكلام موضعان :

(الموضع الأول) أن يؤكد بهما اسم مثنى قبلهما ، مثل : جاء الرجلان كلاهما ، ورأيت الرجلين كليهما ، ونجحت الطالبتان كلتاهما ، ودخلت الحجرتين كلتيهما ، وجئتما كلاكما . ورأيتكما كليكما وخرجنا كلانا ، ومررت بنا كلينا .

ومن هذه الأمثلة يظهر لنا :

(١) أن كلا وكلتا لا يؤكد بهما إلا ما كان مثنى لفظا ومعنى ، أو معنى فقط كالضمير فى خرجنا ،

(٢) وأنه لا يؤكد بهما إلا ما كان معرفة ، لأنهما معرفتان بالإضافة إلى الضمير .

(٣) وأنهما لابد أن تضافا إلى اسم مثنى ، معرفة وهو الضمير الذى يعود على الاسم المؤكد بهما .

(٤) أن إعرابهما فى هذه الحالة كاعراب المثنى : بالألف رفعا ، وبالياء نصبا وجرا .

ولا أرى أن ألف كلا وكلتا قلبت لمجاورتها الضمير ياء فى حالتى النصب والجر . وإنما أقول إن الكلمة قد لحقتها علامة التثنية ، وهى الألف فى الرفع ، والياء فى النصب والجر . فأصل كلاهما فى جاء الرجلان كلاهما هكذا (كلااهما) وهذا بعد حذف النون للاضافة ، ثم تحذف ألف كلا لالتقائها ساكنة مع علامة إعراب المثنى ؛ وقد تشتبه صورتها حينئذ بصورة المفردة ، ولذلك كانت مثارا للجدل بين النحويين . وكذا يقال فى رأيت الرجلين كليهما : إن الأصل (كلايهما) ثم حذفت ألف كلا لالتقاء الساكنين . وإنما ثنى لفظ كلا فى هذه الحالة لمطابقة المؤكد وهو مثنى ، فيتساوى المؤكد والمؤكد فى التثنية من جهتى اللفظ والمعنى .

على أن فريقا من العرب قد يكتفي بما في معنى كلا وكلتا من دلالة على التثنية، فيفرد اللفظ ، وعليه قول الشاعر :

نعم الفتى عمدت إليه مطيتي   في حين جد بنا المسير كلانا

فالإعراب في البيت بكسرة مقدرة على ألف كلا ، وليست هي ألف المثنى .

(الموضع الثاني) : ألا تكون كلا وكلتا توكيدا لمثنى قبلهما : وذلك مثل : أخواك جاء كلاهما ، ورأيت كليهما ومررت بكليهما . والجملتان قرأت كلتيهما ونظرت في كلتيهما . ومثل : كلا الخطيبين قد أحسن ، وكلتا الفتاتين قد أقبلت . ونظرت في كلا الكتابين وكلتا الصحيفتين .

وبالتأمل في هذه الأمثلة نجد أن كلا وكلتا في هذا الموضع ، تستعملان كغيرهما من الأسماء، فتكون كل منهما مبتدأ وفاعلا ومفعولا ومجرورا . إلا أننا نلاحظ أنهما لا تزالان على حالها ، من الإضافة إلى المثنى المعرفة . ولكن المضاف إليه في هذا الموضع لا يلزم أن يكون ضميرا ، فقد يكون اسما ظاهرا أحيانا ، ولذلك يختص هذا الموضع ببعض الأحكام :

(ا) فاذا أضيفت كلا وكلتا إلى اسم ظاهر لاحظنا ما يأتي :

(١) أنهما تلزمهما الألف في أحوال الإعراب الثلاثة ، وتقدر عليهما حركات الإعراب .

(٢) أن المضاف إليه يجب أن يكون مثنى حقيقيا لفظا ومعنى ، مثل قوله :

كلا أخوينا ذو رجال كأنهم   أسود الشرى من كل أغلب ضيغم

وقول جرير :

كلا يومي أمامة يوم صد   وإن لم نأتها إلا لماما

وقد يكون في حكم المثنى كالمعطوف والمعطوف عليه بالواو ، وذلك في الشعر خاصة ، كما في قوله :

كلا أخي وخليلي واجدي عضدا   في النائبات وإلمام الملمات

(٣) أن لفظ كلا وكلتا باق على إفراده، ولذلك يعود عليه الضمير مفرداً دائماً، كما فى قوله تعالى: (كلتا الجنتين آتت أكلها)، وتقول كلا الرجلين مجتهد، وكلتا المرأتين محبة لوطنها، وكقول الشاعر:

كلا ثَــقَلينا واثق بغنيمة وقد قدّر الرحمن ماهو قادر

وقول الأعشى:

كلا أبويكم كان فرعاً دِعامَــةً ولـكنهم زادوا وأصبحت ناقصا

(ب) وإذا أضيفتا إلى الضمير فللعرب حينئذ مذهبان:

(١) ففريق يثنى لفظ كلا وكلتا المضافتين إلى الضمير، فيلحق بهما ألف المثنى فى حالة الرفع وياءه فى حالتى النصب والجر، كالذى شرحناه آنفا فى كلا وكلتا المؤكدتين لاسم قبلهما. وإذا عاد عليهما ضمير روعى ما فيهما من تثنيه، فيقولون: كلاهما قد حضرا، وكلتاهما أقبلتا، وعليه قول الفرزدق يصف فرسين:

كلاهما حين جد الجرى بينهما قد أقلعا وكلا أنفيهما رابى

الشاهد فى قوله: قد أقلعا.

(٢) وفريق يذهب إلى إفرادهما وإلزامهما الألف، وهى ألف البنية الثلاثية، وليست ألف المثنى، ويقدر حركات الإعراب عليها.

وعلى هذا يقال: كلاكما أصاب، ونظرت إلى كلاهما، أو إلى كلاكما. ويقول فى حال التوكيد: رأيت الرجلين كلاهما، ومررت بالمرأتين كلتاهما، فتلزم الألف دائماً مع الاضافة إلى الضمير، كما تلزم الألف عند إضافتهما إلى الظاهر.

قال الرضى فى شرح كافيـــة ابن الحاجب: (وذكر صاحب المغنى أن العرب تثبت الألف فى كلا وكلتا مضافين إلى المضمر فى الأحوال، كما فى المضافين إلى المظهر) ثم علق عليه بقوله: (ولا أدرى ما صحته).

ورأيت هذا القول قد صرح به الزمخشرى فى المفصل . قال : (ومن العرب من يقر آخره على الألف فى الوجهين) . وقال ابن يعيش فى شرحه : (ومن العرب من يجرى فى كلا وكلتا على القياس ، فيقر الألف بحالها ، ولا يقلبها مع ظاهر ولا مضمر ، فاعرفه) .

وقد ذكره السيوطى أيضا فى الهمع[1] . ولعل الرضى أراد أن ينسب هذا القول إلى صاحب المفصل ، فأخطأ ونسبه إلى صاحب المغنى ، لأنى لم أره فى المغنى فى مبحث كلا وكلتا ، أو لعله ذكره فى موضع آخر .

ويظهر لى من عبارة ابن يعيش أنه شديد الميل إلى هذا الرأى ، لأنه يقول فيه: وهو القياس ، ثم يوصى بقوله : فاعرفه .

ولو أخذنا بهذا الرأى لاختصرنا إعراب كلا وكلتا ومشاكلهما الكثيرة المعقدة ، والأقوال المضطربة فى أصلهما فى هذه العبارة :

تعرب كلا وكلتا بحركات مقدرة على ألفها المقصورة ، فى الأحوال الثلاثة ، سواء أضيفت إلى مظهر أو مضمر . وبعض العرب يعربهما إعراب المُثَنَّى الحقيقى عند إضافتهما إلى المضمر .

ويقوّى هذا المذهب أن جمهور النصوص الواردة عن العرب فى عود الضمير عليهما سواء أكانتا مضافتين إلى الظاهر أم إلى الضمير ، تشهد بأنهما مفردان لفظا ، وإن دل معناهما على مثنى كقوله تعالى : (كلتا الجنتين آتت أكلها) ، وكقول جرير : (كلا يومى أمامة يوم صد) ، وكقول الآخر : (كلانا غنى عن أخيه حياته) ، و (كلا طرفى قصد الأمور ذميم) ، و (كلانا يا يزيد يحب ليلى) الخ ما قدمنا من الأمثلة .

وهناك مذهب آخر أشار إليه السيوطى فى الهمع ، وأشار إليه غيره ، ونسبوه إلى كنانة ، وهو أن تعرب كلا وكلتا دائما فى جميع أحوالها كاعراب المثنى ، فترفعان

(١) الجزء الأول طبع السعادة صفحة ٤١

بالألف ؛ وتنصبان وتجران بالياء . ولسنا فى حاجة إلى بيان هذا الرأى ولا إيراد الأمثلة والشواهد عليه ، فقد تقدم من ذلك ما فيه كفاية .

ومقتضى هذين المذهبين الأخيرين أمران :

(١) جواز إعراب كلا وكلتا بحركات مقدرة على ألفهما دائما ؛ فى جميع أحوالها سواء كانتا مؤكدتين أو غير مؤكدتين ؛ مضافتين إلى مظهر أو إلى مضمر .

(٢) جواز إعرابهما فى جميع أحوالها المتقدمة بالألف رفعا ، وبالياء نصبا وجرا ، على أنهما من المثنى الحقيقى ، لا من الملحق به .

والنتيجة الأخيرة لذلك هى أن نعد كل استعمال المعاصرين لها صحيحا إذا وافق أحد هذين الرأيين . وألا نكلف تلاميذ المدارس درسهما ، وحفظ قواعدها ؛ اكتفاء بما يطالعون من أمثلتهما فى الكتب الصحيحة ، والنصوص الأدبية .

صفحة من تاريخ السودان الحديث

رحلة محمد على باشا إلى فازوغلى ١٨٣٨ — ١٨٣٩

(ونشر جرنال الرحلة)

للدكتور محمد فؤاد شكرى

بدأ محمد على منذ أن استتب له أمر الولاية فى مصر يهتم بضرورة إخضاع شطرى وادى النيل تحت حكم واحد ، ذلك أنه قد جمعت بين مصر والسودان منذ أقدم الأزمنة علاقات سياسية واقتصادية واجتماعية كثيرة ، وفضلا عن ذلك فانه منذ أن دخل الاسلام فى ربوع الوادى جنوبى أسوان ، توطدت الأواصر الروحية والثقافية بين القطرين . وفى القرن العاشر الهجرى والسادس عشر الميلادى قامت بالسودان سلطنتان إسلاميتان يغلب فيهما العنصر العربى ، إحداهما على النيل الأزرق أسسها الفونج فى سنار وتعرف باسم الدولة الزرقاء ، والأخرى سلطنة دارفور فى السودان الغربى . وقد ظل الفونج إلى أن دالت دولتهم يعتمدون على مصر فى غذائهم الروحى ، فدرس نخبة من أبناء هذه الدولة فى الجامع الأزهر الشريف وعادوا إلى بلادهم ينشرون بها ما تلقوه من علوم ومعارف دينية إسلامية ، ووفد على البلاد كذلك بعض الفقهاء من مصر يحيون بها دراسة الشرع الحنيف مجرداً من تلك البدع والخرافات التى لصقت به بسبب بعد الفونج أجيالا عديدة عن ينابيع الثقافة الاسلامية . وأما دارفور فقد وطدت صلاتها الثقافية مع تلك الدويلات أو الامارات التى قامت فى وسط السودان الغربى وانتقلت إليها الثقافة الاسلامية من أفريقية الشمالية والغربية ، وبالرغم من ذلك فقد ذكر الانجليزى براون Browne وهو أحد الرحالين الأجانب والقلائل الذين استطاعوا الاقامة بدارفور ردحا من الزمن فى أوائل القرن الثالث عشر الهجرى وأواخر

القرن الثامن عشر الميلادى ، انه كان يوجد بدارفور وقتذاك بعض الفقهاء الذين تلقوا العلم فى القاهرة . ثم أكد هذا القول الشيخ محمد بن عمر التونسى فى رحلته المسماة « تشحيذ الأذهان بسير بلاد العرب والسودان » .

وإلى جانب ذلك استمرت قوافل الجلابين تنقل إلى أسواق أسيوط والقاهرة متاجر السودان من النوبة ودنقلة وسنار ودارفور ؛ ثم من كردفان ذلك الاقليم الذى كان نهباً بين الفونج والفوريين وذلك فضلا عن متاجر الحبشة والسودان الشرقى التى كانت تأتى إلى مكان اجتماع القوافل قبل سفرها إلى مصر . وعند ما أضعفت الانقسامات الداخلية كلا من سنار ودارفور اضطربت العلاقات التجارية بين السودان ومصر وصارت قبائل البدو خصوصاً الشايقية فى الشمال والبقارة فى الغرب والبشارية فى الشرق تنقض على القوافل وتنهب متاجرها وكادت تتعطل التجارة تماماً بين شطرى الوادى فى بداية حكم محمد على ؛ ولذلك فقد أصبح إعادة هذه العلاقات التجارية إلى سابق عهدها موضع اهتمام الباشا .

وكان من الواضح أن انتعاش التجارة بين القطرين غير متيسر ما دامت الفوضى ضاربة أطنابها فى أرجاء السودان بسبب عدم قيام الحكومة الموطدة به ، ولم يسبب ضعف الحكومات السودانية تعطيل التجارة مع مصر وحسب ، بل إن هذا الضعف سرعان ما أطمع الأحباش فى مقاطعات سنار المتاخمة لحدودهم ، زد على ذلك أنه كثيراً ما كانت تختمر فى أذهان الرؤوس الأحباش فكرة تحويل مجرى النيل بعد خروج النهر من منابعه فى الحبشة بأن يحتفروا قناة كبيرة تذهب بمياهه صوب الشرق بدلا من جريانها فى النيل الأزرق والعطبرة وتلك الروافد والأخوار التى تروى سنار والجزيرة وتكسب أرضها خصوبة عظيمة . وغنى عن البيان أن حبس مياه النيل بهذا الشكل لو تحقق من شأنه حرمان مصر كذلك من المياه التى ينبت بها الزرع فتبور الأرض ويكتب على شعبها الانحلال والفناء . وكان من المتعذر على الأحباش أن ينفذوا مآربهم ولو أنه هناك ما يثبت أنهم حاولوا احتفار القناة لتحويل مجرى النهر . غير أن الأحباش كانت لهم صلات مع البرتغاليين

من أزمنة سابقة ، ثم مالبث الهولنديون والفرنسيون أن حاولوا إنشاء علاقات تجارية وسياسية معهم . وفى بداية القرن التاسع عشر الميلادى بدأ الانجليز يعملون لايجاد روابط تجارية مع الأحباش فأرسلوا لتحقيق هذه الغاية (هنرى سولت) فى عامى ١٨٠٩ ، ١٨١٠ وكان وجه الخطورة فى ذلك أن تستطيع إحدى الدول الاجنبية التوغل فى الحبشة فتسيطر بفضل هذا التوغل على منابع النيل المعروفة وقتذاك ثم لا يمنعها ضعف دولة سنار من بسط سلطانها كذلك على السودان الاوسط فتصبح بفضل ذلك كله خطراً يهدد أمن مصر وحياتها الاقتصادية وينال من سلامتها .

وكان لا يقضى على هذه الأخطار المتوقعة سوى أن تتولى الحكم فى ربوع السودان حكومة منيعة الجانب وأن تكون هذه الحكومة فى وفاق مع الحكام المصريين ، وتحرص على العيش فى سلام مع جيرانها أهل الشمال . وأما إذا حالت الظروف دون ذلك وظلت حكومات السودان ضعيفة ، وتعجز عن دفع أطماع الأحباش أو الدول الأجنبية ولا تقدر على قطع دابر العربان الذين ما فتئوا يعطلون التجارة مع مصر ، أصبح من الواجب على مصر إذا ما استمتعت بحكومة قوية ومستقرة ، أن تضم منابع النيل وروافده إلى ممتلكاتها ، وتقيم دعائم الحكم الموطد فى الأقطار السودانية . وفى بداية القرن التاسع عشر ، لم يكن هناك أى رجاء فى أن تتمكن سلطنتا سنار ودارفور من إصلاح شئونهما ، وأدرك باشا مصر بمجرد أن استتب له الحكم ، أن الواجب يقتضيه العمل بكل سرعة لبسط نفوذ مصر وسيادتها على وادى النيل بأجمعه من مصبه حتى منابعه .

وزاد الباشا اقتناعا بضرورة إقامة حكومة واحدة لشطرى الوادى أن تلك الفوضى التى نجمت من إخفاق سلاطين سنار ودارفور فى دعم أركان الحكومة ، ثم عطلت التجارة وعرضت الحدود المصرية الجنوبية لإغارات العربان عليها بغية النهب والسلب ، سرعان ما استطار شرها عند ما نزح إلى السودان بكوات المماليك الذين قدر لهم النجاة من مذبحة القلعة المعروفة فى مارس ١٨١١ ، إذ استقر هؤلاء

فى مبدأ الأمر بدعته ، ورحل جماعة منهم إلى كردفان وحاولوا أن ينشئوا لأنفسهم ملكا عضوداً « فأكثروا من شراء العبيد وصنعوا البارود والمدافع » واستطالوا على أولى الأمر فى سنار فأذعن هؤلاء لرغباتهم ، وتوقع محمد على أن يفلحوا فى استمالة السنارين لمؤازرتهم، وفضلا عن ذلك فقد أخذوا يتآمرون مع الوهابيين بالحجاز والرؤوس والسلاطين بالحبشة ودارفور ، ثم كشفوا عن نياتهم فأعلنوا أنهم « لن يقنعوا بخبز الدخن أو يرضوا بالبقاء تحت حكم السلطان العثمانى » وعقدوا آمالا عظيمة على استرجاع نفوذهم فى مصر وطرد محمد على ، فأظهروا بعملهم هذا تلك الأخطار الجسيمة التى كان يستحيل على مصر النجاة منها ، مادام السودان منفصلا عن مصر ولا تهيمن على مصالح القطرين حكومة واحدة ذات بأس وقوة .

ويعزو المؤرخون جملة أسباب لغزو السودان ، فيعلق فريق منهم أهمية كبيرة على حاجة الباشا إلى العبيد كى يؤلف منهم جيشه الجديد ، ويرى آخرون أن التنقيب عن الذهب كان الدافع الأكبر ، ويشيرون جميعهم إلى عوامل أخرى كانت لاتخلو من أثر فى اقناع محمد على بإرسال الحملة على السودان . بيد أن هذه كلها تتضاءل قيمتها فى الحقيقة بجانب الذود عن مصر ودفع الأخطار التى هددت مصالحها ، وأقام نظام الحكم الذى أوجده الباشا فى السودان الحجة على أنه كان يريد من افتتاح هذه البلاد أن يجمع بين القطرين فى صعيد واحد وتحت حكومة واحدة تسترشد بمبادىء ثابتة غايتها النهوض بقطرى الوادى وتأمين الأهلين على أموالهم وأرواحهم وتوفير سبل العيش لهم ، فى ظل الاستقرار والهدوء والسكينة ، ونجحت أغراض الباشا ، فاندحر الشايقية ، وسلم (ولد عجيب) ملك الحلفاية ، واستطاع الأمير اسماعيل بن محمد على أن يقضى على جموع الهمج ، الذين اغتصبوا السلطة من ملوك سنار الشرعيين ، وتنازل (بادى بن طبل) سلطان سنار عن مملكته للسلطان العثمانى وأقسم يمين الولاء بين يدى الأمير اسماعيل (رمضان سنة ١٢٣٦، يونيه سنة ١٨٢١) ثم سلم حسن ملك فازوغلى طوعا فى بداية العام التالى — وفى كردفان اعتمد مقدومها مسلم على مؤازرة البكوات المماليك وسلطان دارفور،

فانتصر عليه محمد بك الدفتردار صهر محمد علي ، وفشل المقدوم في معركة بارا (في ذي القعدة سنة ١٢٣٦ ، أغسطس سنة ١٨٢١) وكادت تمر حوادث الفتح بسلام لولا أن نمر ملك شندي ارتكب فعلته الشنيعة ، فاغتال الأمير اسماعيل وهو بضيافته ، فجاء اقتصاص الدفتردار شديدا قاسيا .

ومنذ أن تم إخضاع المتآمرين وأولئك الذين انحازوا إلى جانبهم شرع محمد علي يضع قواعد الحكم الموطد في السودان وأراد الباشا أن يطبق في ممتلكاته الجديدة تلك الأنظمة التي وجدها أكثر ملاءمة لمصر ذاتها ، واعتبر مصر والسودان جسما واحداً يتعاونان على ما فيه خيرهما وصلاحهما فلم يفصل بين (ميزانية) القطرين وتحملت خزانة الباشا نفقات طائلة في سبيل انعاش الزراعة والتجارة والصناعة المحلية ، ثم انشاء المصانع لتزويد السودان بحاجته على غرار ما فعل في مصر . واتبع الباشا في البلدين مبدأ الاكتفاء الذاتي على أمل أن يجد السودان عندما تنمو موارده وتكثر منتوجاته ما يسد به حاجته . ولما كان محمد علي قد دأب على تعويد المصريين مباشرة شئونهم بأنفسهم بتعيينهم في بعض مناصب الحكم والادارة ، وأفسح لهم مكاناً في المجالس العديدة التي أنشأها لتدريبهم على الاضطلاع بمسئولية الحكم ، فقد كان من أسس نظامه الجديد في السودان اشراك العناصر الوطنية في الحكم والادارة كذلك فتمتع الفقهاء والعلماء باحترام عظيم وشغل المشايخ وكبار القوم مكاناً ظاهراً في مجالس الحكمدارين وعين شيوخ القبائل والرؤساء في مناصب الادارة المحلية ، وجرى التنظيم الاداري في السودان على نفس القواعد التي جرى عليها في مصر ، فكانت هناك الحكومة المركزية التي اتخذت مقرها في الخرطوم منذ تأسيسها في عام ١٨٣٠ ثم كان هناك المديرون ووكلاؤهم ونظار الأقسام وشيوخ الأخطاط والنواحي . واقتفى الحكمداريون خطى محمد علي فأكثروا من الزيارات التفتيشية في الأقاليم . وفي أكتوبر ١٨٣٨ (شعبان ١٢٥٤) قرر محمد علي نفسه أن يزور السودان .

وتعتبر زيارة محمد على للسودان حدثاً تاريخياً كبيراً ، إذ ترجع أسباب هذه الزيارة إلى رغبة العاهل العظيم فى ابقاء السودان متحداً مع مصر تحت سلطان حكومة واحدة . ولم تكن هذه الرغبة وليدة الأثرة والأنانية وإنما الحرص على أن يستمر نامياً مورقاً ذلك الغرس الذى رعاه الباشا بيديه . وفضلا عن ذلك فانه كان لكل الدوافع التى حتمت افتتاح بلاد السودان أعظم الشأن فى أن يظل الباشا متمسكا بها ، وعلى ضوء هذه الاعتبارات تتبين الأسباب التى جعلت محمد على وهو فى سن السبعين يتجشم مشاق السفر الطويل ويتغيب حوالى الخمسة شهور عن عاصمة ملكه.

فقد طلب الباشا إلى حكمدارى السودان مرة بعد أخرى ألا يغفلوا السهر على راحة الأهلين والعمل على صلاح أحوالهم لأن السودان — على حد قول محمد على — يتمتع بنفس ما تتمتع به مصر من مكانة . وفرض محمد على رقابة صارمة على نشاط الحكدارين فى الخرطوم وسائر الحكام والموظفين فى المديريات والأقاليم وأثمرت هذه الرقابة على الرغم من بعد المسافة بين القاهرة والخرطوم فكان الباشا يستمع إلى شكايات السودانيين كلما وقع مايدعو إلى الشكوى ويبعث فى بعض الأحايين بمحققين من القاهرة لبحث هذه الشكاوى ويوقع العقوبات الشديدة على كل من ثبتت إدانته — وفضلا عن ذلك فقد اهتم الباشا بأمر الرق والنخاسة . وكان الرق مصدر شقاء وتعاسة شطر عظيم من أهل السودان ، ومن أخطر المعضلات التى واجهتها حكومة محمد على لأن الرق عندما حضر المصريون إلى السودان كان قد أصبح من أزمنة بعيدة متغلغلا فى كيان البلاد الاقتصادى والاجتماعى والسياسى وصار الاقدام على إلغائه دفعة واحدة يهدد باثارة الاضطرابات الخطيرة ، ورأى محمد على من الحكمة أن يكون الالغاء تدريجياً . وكان مما استرعى نظره لضرورة معالجة هذا المشكل دون ابطاء ما بلغه من شكاوى عن نشاط الحكداريين والنظار الذين عمدوا إلى اصطياد الرقيق والاتجار به سواء كان ذلك لحسابهم الخاص أو لسد بعض نفقات الحكومة والادارة فى السودان . وكان محمد على من أيام الفتح الأولى قد طلب العبيد بكثرة عظيمة

لتجنيدهم في جيشه أو لاستخدامهم في الزراعة وبعض الحرف والصناعات بشروط تضمن لهم العيش في هدوء واطمئنان ، لكن اخفاق المحاولات التي بذلها لتأليف الجيش من العبيد واهتمامه بانجاز الأعمال التي كان يرجو منها عمار السودان سرعان ما صرفه عن الرغبة في جلب العبيد وأخرج الباشا الرقيق من نطاق احتكاراته ذلك النظام الذي طبقه في السودان كما طبقه في مصر ذاتها . وكان من المنتظر أن يساعد ذلك كله على تخفيف وطأة الرق والنخاسة ولكن الحكمدارين والحكام في تلك البلاد النائية ظلوا يجارون أهل البلاد في عادتهم ، فتركوا الجلابين والنخاسين يتجرون بالرقيق ويرسلون حملاتهم المسلحة (أو الغزوة) لاقتناص السود ، ثم صار الحكمداريون أنفسهم يرسلون الغزوة لصيد الرقيق ، وذلك حتى يدفعوا من الرقيق مرتبات الجند ويلحقوا الأشداء منهم بالفرق السودانية ويبيعوا ما تبقى بعد ذلك إلى الجلابين .

ونجم من إرسال الغزوة مساوىء كثيرة ، وعلى ذلك فانه بمجرد أن تحدث إلى محمد على في موضوع الرق والنخاسة في السودان كل من القنصل الانجليزى العام في مصر باتريك كامبل (Patrick Campbell) والدكتور جون باورنج (John Bowring) الذى حضر إلى هذه البلاد حتى يعد تقريراً ضافيا عن أحوالها ، أصدر الباشا أوامره إلى حكمدار السودان خورشيد باشا في ديسمبر سنة ١٨٣٧ لابطال الغزوة ودفع مرتبات الجند من الرقيق . وظل موضوع الرق والنخاسة يحتل مكانا ظاهرا من تفكير الباشا إلى وقت قيامه برحلته التاريخية إلى السودان . وكان العلاج الذى ارتآه محمد على للقضاء على الرق والنخاسة يقوم على أساس تنوير أذهان السودانيين ، واستمالتهم للحياة المستقرة في المدن والقرى والدساكر ، وذلك بأن يشجع فيهم الاقبال على العلم والمعرفة ويبذل لهم النصح والارشاد لما فيه سعادتهم ونهوضهم ويحبب اليهم الانصراف إلى الزراعة حتى يمكنهم أن يستغلوا لفائدتهم تلك الأراضى الخصبة التي يرويها النيل . فاذا ما تذوق السودانيون طعم الحياة الهادئة المستقرة ، ونشطت التجارة المشروعة نتيجة لوفرة الغلات الزراعية خصوصاً انصرفوا عن النخاسة والاتجار بالرقيق .

وعمد محمد على إلى تنمية موارد البلاد الطبيعية لانعاش السودان فأنشأ المصانع لتجهيز النيلة وصنع السكر وغدت مدن كثيرة مراكز للصناعة الجديدة، وشيد ترسانة كبيرة عند الخرطوم لبناء السفن ، ثم أكثر من إرسال المعدنين للتنقيب عن الحديد والفضة واستغلال مناجم هذين المعدنين ، واعتقد أن الذهب يوجد بكثرة فى إقليمى سنار وفازوغلى فأرسل المهندسين للبحث عن تراب الذهب فى جهات فاشنغارو وفامكه وبنى شنغول وغيرها . وعلاوة على ذلك فقد أخذ الباشا يهتم بفك طلاسم ذلك اللغز القديم الذى ظل موضع حيرة الجغرافيين من زمن سحيق ، ألا وهو الوقوف على حقيقة منابع النيل فقرر أن يرسل الحملات الاستكشافية فى النيل (أو البحر) الأبيض إلى منابع هذا النهر . وكان يرجو من ذلك أن تتسع آفاق النشاط أمام السودانيين بفضل مايهيئه لهم التوغل فى مناطق النيل العليا من ميادين جديدة للنشاط الاقتصادى والاجتماعى ، وفضلا عن ذلك فأنه كان من مقتضيات السياسة التى وضعها محمد على لادماج قطرى وادى النيل تحت حكومة موحدة أن تضم هذه الدولة الكبيرة حوض النهر بأجمعه من منبعه إلى مصبه .

وكان من الواضح أن محمد على بعد أن أخذ على عاتقه تحقيق ذلك البرنامج الضخم لاصلاح شئون السودان والنهوض بأهله لن يرضى بأى حال من الأحوال أن ينفصل هذا القطر عن مصر وأن يعود إلى تلك الفوضى السابقة التى استنقذه الباشا منها . وعندما قرر محمد على أن يقوم برحلته إلى السودان ، كان تلبد أفق السياسة الدولية بالغيوم نتيجة لعداء الباب العالى له ، يهدد مركز الولاية فى مصر ذاتها وينذر بضياع السودان .

وتعكرت العلاقات بين محمد على والسلطان محمود الثانى منذ أن بات واضحاً أن باشا مصر إنما يريد الاستقلال بشئون ولايته عن الباب العالى ولايرى مناصا من الانفصال عن جثمان الدولة العثمانية وإعلان استقلاله ، إذا تعذر إنشاء الحكم الوراثى بمصر داخل نطاق هذه الدولة . ولذلك ساء محمود الثانى أن يرى الباشا

يقتطع لنفسه حكومة الشام (منذ سنة ١٨٣٢) ، فعمد إلى وضع العراقيل فى طريق الحكومة الجديدة وإثارة الفتن والاضطرابات ضد محمد على حتى يضعف من شأن حكومته فى سوريا ويتمكن من استرجاع الشام بمعاونة تلك الدول التى كان يهمها أن ترى الأمور مستقرة بها صوناً لمصالحها . وحاول محمد على دون جدوى أن يقنع الدول بضرورة إعلان استقلاله وانفصاله عن تركيا وفى عام ١٨٣٨ كانت قد تأزمت الأمور بين محمد على ومحمود الثانى ، ونشطت الدول حتى تمنع وقوع الحرب بينهما . وفى وقت استحكام حلقات هذه الأزمة السياسية أعلن محمد على عزمه على الذهاب إلى السودان .

وأثار قرار الباشا دهشة قناصل الدول وتحيرهم ، نظراً لمشقة السفر على الباشا وهو فى سن الشيخوخة ، وأكثر القناصل من مقابلة محمد على علهم يدركون السبب الذى حمله على الرحلة إلى بلاد نائية ، والتغيب عن عاصمة ملكه فى وقت كانت لا تزال الأزمة السياسية مستحكمة . وقد أوضح الباشا نفسه غرضه من هذه الرحلة عندما أكد لقناصل الدول أنه لا يسعه أن ينبذ ظهريا مشروع استقلاله، ولو أنه ما زال يرجو — على حد قوله للقنصل الانجليزى كامبل — أن تستطيع الدول العظمى الوصول إلى قرار يستند إلى الحق والعدل ويكون أكثر اتفاقا مع مصلحته ، ولكنه حرصا منه على عدم استفحال الأمور قد قرر الامتناع عن مهاجمة الباب العالى وإعطاء الدول فسحة من الوقت حتى تصل على الأقل إلى قرار يحفظ له الحكم الوراثى ، فاذا تعذر انعقاد الرأى على إعطائه الحكومة الوراثية فى مصر فانه لن يحجم عن إعلان استقلاله . وسواء حدث الاتفاق مع تركيا بطريق المفاوضة أو اضطر الباشا إلى إعلان استقلاله وامتشاق الحسام ضد الباب العالى — فانه لامندوحة من وجود المال فى كلا الحالين حتى يدفع ما قد يرتضيه الباب العالى ثمناً لاستقلاله بالحكومة الوراثية فى مصر إذا سوى النزاع بطريق المفاوضة ، أو ينجز استعداداته الحربية إذا أخفقت المفاوضة واضطر الباشا إلى إعلان استقلاله وامتشاق الحسام ضد تركيا . وكان

الباشا يعقد آمالا عظيمة على إمكان العثور على الذهب فى إقليم فازوغلى خصوصاً بكميات كبيرة . وقبل قيامه بالرحلة إلى السودان بشهرين تقريبا قال محمد على فى حديث له مع القنصل الروسى الكونت ميدم (Medem) فى أغسطس سنة ١٨٣٨

« وأما إذا عدت من فازوغلى ومعى مركب محمل بالذهب ، أصبح من الميسور إنهاء كل هذه الخلافات بشكل يحقق جميع آمالى ، لأنه إذا كان لدى المرء مال فانه لن يعدم أصدقاء أو جيوشاً تجعل مهمة الوصول إلى اتفاق سهلة ميسورة . وعلى كل حال فانى كما ترانى لا أتعجل الأمور ، فرحلتى إلى السودان لا تبدأ إلا فى شهر أكتوبر . ولما كانت غيبتى ستطول بضعة شهور ، فقد يكفى هذا الزمن لأن تسير الأمور فى أثناء ذلك فى طريق أقرب إلى مصلحتى » وفى حديث آخر مع ميدم نفسه فى أوائل سبتمبر قال الباشا « أبلغ الآن من العمر سبعين عاما وواجب على أن أفكر قبل وفاتى فى مستقبل أسرتى وأولادى هؤلاء العديدين الذين أتبناهم . فاذا ما طالبت بالحكم الوراثى فانما أفعل ذلك من أجل هؤلاء كلهم . ورجائى أن تسوى هذه المسألة بشكل ترتاح اليه نفسى ، فاذا تحقق هذا عن طريق المفاوضة فان ذلك كل ما أبغيه — وفى فترة الانتظار إلى أن يتم ذلك ، لا أريد أن تبدر منى أعمال عدوانية ضد الباب العالى وإن رحلتى إلى سنار لخير برهان على هذه الرغبة » .

ومنذ ١٢ أغسطس كتب القنصل الفرنسى فى مصر (كوشيليه Cochelet) إلى حكومته يشرح سبب الرحلة المزمعة : « لقد تحدى محمد على من أيام قليلة فقط أوربا بأجمعها لأنها منعته من إعلان استقلاله ولكنه الآن يدير لها ظهره ، ويريد الابتعاد عن مصر حتى لا تكون له بهذه الدول علاقات ما . ومن المنتظر فضلا عن ذلك أن يعود الباشا من رحلته هذه بعد غياب خمسة أو ثمانية شهور وعندئذ سوف يكون مستعداً لمواجهة الدول فيسألها إذا كانت لا تزال ممتنعة عن الموافقة على إعلان استقلاله . ويرجو الباشا من هذه الرحلة العثور على الذهب ، وذلك حتى يعرض على تركيا مبلغاً ضخما من المال تستعيض به عما كان يدفعه لها من جزية

سنوية ، وحتى يستميل لمؤازرته كبار السياسيين بأوربا ، وأما إذا قوبلت اقتراحات الباشا بتهديدات جديدة ، فأنه سوف يعلن استقلاله ويجمع جيشه ، ويقف فى انتظار العدو بقدم ثابتة ، ويخوض غمار حرب كبيرة ، فاما أن ينتصر وإما أن تكون خاتمة حياته على حد قوله خليقة بتلك البداية المجيدة التى كانت من نصيبه عند قدومه إلى مصر » .

وأيد هذه الأقوال كذلك القنصل النمساوى (لاورن Laurin) فكتب إلى حكومته فى ٧ يناير سنة ١٨٣٩ أى قبل عودة الباشا من السودان بشهرين تقريباً أنه إذا استطاع محمد على أن يعثر على ذلك الذهب الكثير الذى توقع وجوده بالسودان ، فانه سوف يتمكن من تحقيق آماله السياسية عن طريق المفاوضة ، وأما إذا صادفه الفشل فانه سوف يتخذ موقفاً دفاعياً ، ويتحين الفرص للانقضاض على جيوش السلطان — وقد أكد على وجه الخصوص هذه الصلة الوثيقة بين ذهاب محمد على إلى السودان وتعقد الموقف السياسى قناصل اليونان (توسيتجه Tossizza) وبيدمنت (باولو سيروتى Paolo Cerruti) .

وشغل محمد على بأمر السودان إلى جانب اهتمامه بتسوية مسألة الحكم فى مصر ، فقد كان للسلطان العثمانى حقوق ظاهرة فى السيادة على الأقطار السودانية بشطريه الشرقى والأوسط ، وكان لا بد من ضمان ايلولة الحكم فى السودان إلى مصر سواء عند انفصال مصر وإعلان استقلالها عن تركيا أو عند تقرير الحكم الوراثى بها مع بقائها داخل نطاق الدولة العثمانية ، فقد بسط العثمانيون منذ أيام سليم الأول سيادتهم على ساحل البحر الأحمر الغربى بما فى ذلك سواكن ومصوع وأرض الحبشة والأقاليم الممتدة جنوبا إلى مضيق باب المندب وألحقوا إدارتها بباشوية جدة ، وفضلاً عن ذلك فان محمد على عندما قرر أن يفتح السودان الأوسط أرسل يستأذن السلطان محمود الثانى ورخص له السلطان بذلك وتنازل (بادى بن طبل) سلطان سنار الشرعى بين يدى الامير اسماعيل عن حقوقه إلى السلطان العثمانى وفعل مثله بقية أولئك الزعماء الوطنيين الذين فضلوا أن يسلموا

خضوعا للأمير الفاتح . وأجاز الباب العالى تعيين الأمير حاكما على السودان . غير أن افتتاح هذه الاقطار وإقامة الحكومة الموطدة بها وتنظيم شئونها ، وتنمية مواردها : كل ذلك قد تكلف نفقات طائلة تحملها خزانة الباشا وحده ، وعلاوة على ذلك فإن قوات الباشا وحده هى التى اضطلعت بمهمة الفتح ووقع على عاتق جيوش محمد على فى سنار والتاكه وفازوغلى والخرطوم والبحر (النيل) الأبيض وكردفان، توطيد أركان الحكومة ودفع إغارات الاحباش عن الحدود الشرقية ، والجنوبية الشرقية : والسهر على سلامة الحدود الغربية من اعتداء سلطنة دارفور تلك السلطنة التى ظلت مستقلة ولم تدخل فى حوزة المصريين إلا فى عهد الخديوى اسماعيل . وكان من الواضح عند اشتداد الأزمة بين السلطان ومحمد على أن باشا مصر يبغى الاحتفاظ بشطر الوادى الجنوبى ويريد البت فى مصير السودان كأحد أركان التسوية النهائية للموقف السياسى بأكمله . وعلى ضوء هذه الاعتبارات تحتل رحلة الباشا إلى السودان مكانا فريداً ليس فقط فى تاريخ العلاقات بين مصر والسودان بل وفى تكييف الوضع الذى أعطى للسودان عند تسوية المسألة المصرية فى عامى ١٨٤٠ ، ١٨٤١ .

وكانت النظرية التى أخذ بها محمد على لدعم ما كان لمصر من حقوق السيادة على السودان أن هذه البلاد عند افتتاحها لم يكن يمتلكها أحد فى الحقيقة لأن (الهمج) كانوا قد اغتصبوا السلطة من ملوك سنار الشرعيين ، وانتهز بعض المكوك أو (الملوك) من الرؤساء المحليين الذين خضعوا لسلطان سنار قديماً فرصة ضعف هذه السلطنة فاغتصبوا الحكم فى بربر وشندى والحلفاية وغيرها واستبد الشايقية بالحكم فى دنقله . وفضلا عن ذلك فقد ظل امتلاك كردفان مثاراً للنزاع أجيالا عديدة بين سنار ودارفور ، ونشرت قبائل البقارة والبشارية وغيرها الفوضى فى أقاليم السودان الغربية والشرقية . وعلى ذلك فانه إذا استطاع حاكم أن ينتزع هذه الأراضى من قبضة أولئك المغتصبين وينشىء حكومة موطدة مرهوبة الجانب ، تذود عن حياضها وتصون أرضها من الغزو الأجنبى ، حق لهذا الحاكم أن يستمتع

بكل ما يخوله سلطانه من حقوق السيادة على هذه الأراضي . ومما هو جدير بالذكر أن هذه النظرية ذاتها وجدت قبولا لدى الدول بعد ذلك عند تقسيم أفريقيا على وجه الخصوص عندما أرسلت فرنسا الكابتن مرشان (Marchand) في التسعينات من القرن الماضي لاحتلال فاشودة فادعت أن إقليم بحر الغزال وما يجاوره كان أرضا لا يملكها أحد (Res Nullius) منذ أن أخلاها المصريون عقب اشتعال ثورة محمد أحمد المهدى ، وأن لأى وافد عليها الحق في امتلاكها مادام له من القوة ما يمكنه من احتلالها ، وروج محمد على (نظريته) قبيل قيامه إلى السودان بشكل أقنع رجال بطانته والقناصل بأنه إنما يعتزم الاستمساك بالسودان ، وأن السبب في إقدامه على هذه الرحلة الشاقة المتعبة في أشد الأوقات حروجة إنما كان لدعم أركان حكومته في هذه الممتلكات البعيدة . وأدرك قناصل الدول خطورة ما يترتب على هذه الرحلة من مسائل لم تكن خاصة بإصلاح أحوال السودانيين والبحث عن الذهب وحسب : بل كانت مرتبطة أوثق الارتباط بتقرير مصير السودان نفسه ، ولذلك فقد أبدى القناصل نشاطاً كبيراً في بسط أسباب هذه الرحلة ونقل أخبارها إلى حكوماتهم منذ أن غادر محمد على القاهرة إلى وقت عودته إلى قصره بشبرا .

وغادر الباشا القاهرة يوم ١٥ أكتوبر سنة ١٨٣٨ — ٢٦ رجب سنة ١٢٥٤ فاعتلى (المصرية) وكان مركبا بخاريا وحملت إحدى الذهبيات رجال الحاشية وكان من بين هؤلاء يعقوب بك أمير اللوا وجيطاني بك طبيب محمد على ثم القنصل اليوناني (توسيتجه) الذى أراد الذهاب مع الباشا في هذه الرحلة وخير الدين بك قبودان السفن ، واصطحب الباشا معه ثلاثة من المهندسين الفرنسيين هم لمبير (Lambert) وليفيبرة (Lefebre) ودارنو (D'Arnaud) وخرج معهم كذلك الصيدلى المصرى أحمد يوسف الجشنجى وفي ١١ نوفمبر (٢٣ شعبان) وصل إلى دنقله (العجوز) في صحة جيدة ووصل إلى الخرطوم في ٢٧ نوفمبر (٦ رمضان) وكان يوم وصول الباشا إلى الخرطوم « يوما مشهوداً فحضر جميع من هناك للتشريف

فلقيهم جميعاً ودعوا له بالخير وفرحوا به غاية الفرح وأثنوا عليه بجميل الثناء ومكارم الأخلاق » . واسترعى انتباه محمد على وزجال الحاشية حسن موقع الخرطوم وما بلغته من عمار سريع ، وأصدر الباشا وهو بالخرطوم الأوامر الرسمية بإبطال صيد الرقيق وأذاع المنشورات بين الاهلين وخصوصاً فى جبات فشنقارو والجلا ودون والكاميل يبين لهم جميعاً « أن الجيش والمدفعية التى تتقدم فى بلادهم لا تحمل إلى قراهم وأكواخهم سوى السلام والسكينة ، ويؤكد لهم أن فى وسعهم أن يطمئنوا اطمئنانا كاملا لأن يحضروا إليه من غير خوف أو وجل لتقديم خضوعهم له ووعد بأن يرحب بهم عند حضورهم لانه لا يبغى من المجىء إليهم سوى العمل على إنماء ثروتهم وزيادة العمار فى أملاكهم » وطالت إقامة الباشا فى الخرطوم حوالى الثلاثة أسابيع ينظر فى طرق تحسين أحوال السودانيين وتنظيم الادارة وإزالة أسباب الشكوى ومقابلة المشايخ والزعماء . وقلد وهو بالخرطوم سليمان بك (ملك) أبو رمله الحكم من الخرطوم إلى فازوغلى وقلد رؤساء سنار وكردفان الحكم فى أقاليمهم كذلك ، ونظر الباشا فى مسألة توطيد العلاقات التجارية مع الأحباش فأقر اتفاقات عقدها معهم أحمد باشا أبو ودان الحكمدار الجديد من أجل مرور القوافل وسط الأقاليم الحبشية من غير أن تدفع أية ضريبة على البضائع المصدرة من السودان ؛ ووافق الباشا على أن يكون للأحباش نفس هذه الحقوق فى السودان. ولم يغب عن ذهن الباشا أمر الاستعداد لتهيئة الظروف المواتية عندما يحين الوقت لافتتاح سلطنة دارفور فقرب منه أبا مدين وكان العداء مستحكما بينه وبين أخيه محمد الفضل سلطان دارفور ووعد بتأييده فى اعتلاء عرش السلطنة . وفضلا عن ذلك فقد أصدر الباشا أوامره باعداد حملة تسير فى النيل الأبيض وتتوغل فى النهر حتى تصل إلى منابعه .

وأخيراً غادر الباشا الخرطوم إلى فازوغلى فى ١٦ ديسمبر سنة ١٨٣٨ (وأول أيام العيد) فاعتلى ذهبيته وسار فى النيل الأزرق حتى بلغ (سروه) وهناك جاء يوسف ابن سلطان سنار السابق بادى بن طبل يرجوه أن يبقى له ما كان ينال

والده المتوفى حديثا من مرتبات الباشا ، فأجابه محمد على إلى طلبه ، وفى ٢٧ ديسمبر (١٠ شوال) وصل الباشا إلى الروصيرص ومكث بهـا أسبوعين ، فوفد عليه فى أثناء اقامته بهـا ملوك سنار وفازوغلى وكثير من الرؤساء الوطنيين ، وانتهز الباشا هذه الفرصة فصار يتحدث إليهم فى شئون الزراعة ويرشدهم « إلى طرق جديدة فى الزراعة والصنايع والفنون التى لا يعرفونها (ويأمرهم) بالحصول عليها واستعمالهـا لتصل نوبة التقدم للنوبة ، باكتساب وسائل المنافع المجلوبة المحبوبة ويثوب الخيط الأبيض من فجر الفنون عن الخيط الأسود من فجور الفنون وليكونوا من أهل التبصرة وتكون عندهم آية النهار مبصرة » . وفى أثناء إقامته بالروصيرص قدم له كل من مفتى وقاضى الكردفان فروض الطاعة والولاء وحذا حذوهما الملك (تيمة) عم سلطان دارفور وخلع الباشا عليهم جميعا كسوة تشريف . وكان الباشا فى أثناء ذلك كله يهتم بأمر المعادن ويشرف على نقل المعدات اللازمة لاستخراج الذهب إلى فازوغلى .

وفى ١١ يناير ١٨٣٩ (٢٥ شوال ١٢٥٤) غادر الباشا الروصيرص ، وفى يوم ١٤ يناير (٢٨ شوال) وصل الركب إلى فازوغلى ، فنزل الباشا فى قرية قامكه تجاه فازوغلى على ميمنة البحر (النيل) الازرق وضرب خيامه بها ، وأعجبه موقعها فأمر المهندس الفرنسى دارنو D'arnaud أن يبنى بها قصراً ، وبنى المهندسون بيوتاً بجوار القصر ، وثكنات لاقامة الجند ، فتأسست من ثم ، (مدينة محمد على) .

وأرسل الباشا المعدنين للبحث عن تراب الذهب فى قاشنغارو وبنى شنقول وكان هؤلاء (بوريانى Boreani) الإيطالى ولبير واحمد يوسف الجشنجى ، وأعلن هؤلاء عثورهم على فلذات من الذهب ، فقرر محمد على الوقوف بنفسه على حقيقة الأمر فانتقل إلى قاشنغارو وحضر إليها العلماء والمشايخ والرؤساء الوطنيون يقدمون خضوعهم للباشا فخلع عليهم الكساوى ثم ألقى عليهم خطبة أظهرت مدى ما يشعر به العاهل العظيم من عطف أبوى عليهم ، ومبلغ ما كان

يريده غيرهم من صلاح ورقى ، فطفق يتحدث إليهم عن مزايا الاهتمام بالزراعة والتجارة والصناعة والتزود من العلم والمعرفة حتى يضربوا بسهم وافر فى التقدم الاجتماعى ، وينعموا بعدئذ بعيش فى حياة هادئة ساكنة ، فيلحقوا بالأمم التى سبقتهم فى مضمار الحضارة ، ويصلوا إلى المرتبة العالية التى بلغتها مصر ذاتها ، وأثار حديث الباشا لدى المستمعين رغبة شديدة فى مشاهدة مصر ، فعرض الباشا أن يصطحب بعض أبنائهم معه إلى مصر فيسهر على تربيتهم بالمدارس المصرية حتى إذا نضجوا أرجعهم إلى بلادهم ينشرون بها العلوم والفنون فوعد المشايخ بارسال أبنائهم إلى مصر . واصطحب الباشا معه عند عودته عدة غلمان من أبناء وجوه السودان وأدخلهم فى المدارس المصرية .

ولكن إقامة الباشا فى فشنغارو لم تكن طويلة ذلك أن المقادير التى أمكن استخراجها من تراب الذهب كانت ضئيلة فقرر العودة إلى فازوغلى على أن يستأنف منها السير مباشرة إلى الخرطوم فغادر المكان فى أول فبراير (١٧ ذى القعدة) وفى اليوم التالى غادر فازوغلى نهائياً فوصل إلى سنار فى ٦ فبراير (٢٢ ذى القعدة) وبعد يومين كان بواد مدنى وفى ١١ فبراير (٢٧ ذى القعدة) بلغ الخرطوم . وفى هذه المرة لم يمكث بها سوى ثلاثة أيام فقط كانت كافية لأن يصدر الباشا أوامره بانشاء كنيسة للمسيحيين بالخرطوم وأمر المهندس لمبير بالذهاب إلى مناجم الحديد فى الكردفان ، وفحص مسألة إمكان إنشاء طريق بين الكردفان والنيل . وفى ١٥ فبراير (أول ذى الحجة) غادر الباشا الخرطوم فوصل إلى أبى حمد فى ٢٤ فبراير (١٤ ذى الحجة) ثم قطع العتمور على ظهور الهجن من أبى حمد إلى كورسكو وفى ٦ مارس (٢٠ ذى الحجة) استطاع أن يجتاز شلال أسوان فى ذهبيته ثم اعتلى عند اسنا مركبه البخارى وفى صبيحة يوم الجمعة ١٥ مارس ١٨٣٩ (٢٩ ذى الحجة ١٢٥٤) وصل الباشا إلى سرايه بشبرا .

وذهب قناصل الدول لمقابلة الباشا فى شبرا واستطاعوا جميعا أن ينقلوا إلى حكوماتهم ما بلغهم عن نتائج الرحلة ، فكتب القنصل الفرنسى (كوشيليه)

فى ١٧ مارس أن آمال الباشا فى العثور على الذهب بكميات وفيرة لم تتحقق ، ولكنه عاد من رحلته يتحدث عن خصب الأرض فى سنار ، وضرورة تشجيع الزراعة ، فقد قرر محمد على أن يدخل الطمأنينة إلى نفوس الأهلين فى سنار وكردفان حتى يقبلوا على الزراعة ، ووزع على رؤسائهم اغدايا ، ووعد هؤلاء بأن يرسلوا أبناءهم إلى مصر حتى يتعلموا بمدارسها ، وكان غرض الباشا من إنعاش الزراعة — كما ذكر محمد على إلى كوشيليه « أن يوفر سبل العيش لأهل السودان ، وأن ينشر ألوية الحضارة بين الشعوب السود حتى يتذوقوا طعم السعادة بدلا من حياة البؤس والشقاء التى يحيونها الآن لانهم ما زالوا فى حالة بدائية » واختتم القنصل الفرنسى رسالته بقوله إنه كان من بين الاعمال الجليلة التى حدثت فى أثناء هذه الرحلة أن الباشا اتخذ موقفا صريحاً من مسألة الرق والنخاسة فى السودان ، فأصدر أوامره بإبطال الرق ، ومن شأن ذلك كله أن يجعل أوربا تنظر بعين العطف والاهتمام إلى نتائج هذه الرحلة ، وقبل ذلك بيومين وعقب مقابلته للباشا مباشرة بعث القنصل النمساوى لاورين Laurin إلى حكومته يقول إنه كان من حوادث هذه الرحلة الهامة أن « قدم جملة من رؤساء السودانيين المستقلين خضوعهم للباشا » . وفى ١٩ أبريل سنة ١٨٣٩ رفع لاورين تقريراً إلى حكومته جاء فيه أن محمد على نشر (جرنال الرحلة إلى السودان) ثم قال « وقصة هذا الجرنال فريدة فى بابها . ذلك أن الباشا يقصد من نشره أن يذيع على الملأ كل حقوق السيادة التى يطلبها لنفسه على تلك الأقاليم التى يعتبرها الباشا خالية ، ولا يملكها أحد (Vacans) ، والسبب فى ذلك أن فكرة تأسيس مملكة تضم أقطار السودان قد أصبحت عقيدة راسخة لدى محمد على ولدى أولئك الذين استطاعوا أن يدرسوا عن كثب رغبات وميول الباشا ، لأن هذه الرغبات والميول إنما تمو تدريجيا ثم يعمل الباشا على تحقيقها تباعا وبشكل منظم . بل إن الوقت الذى يختاره محمد على لإعلان تلك النتيجة التى وصل إليها بفضل نشاطه وذكائه لن يكون بعيداً . ويغلب الظن أن نشر جرنال الرحلة ما هو إلا مقدمة لإنشاء

مملكة السودان الحديثة ، وبالفعل فإنه سرعان ما أثبتت الحوادث صدق ظنون القنصل النمساوى .

فقد فشلت جهود الدول فى منع وقوع الاصطدام بين السلطان والباشا ، ووجدت الدول — رغبة منها فى المحافظة على كيان تركيا — أن تضع للمسألة المصرية تسوية تكفل بقاء مصر فى نطاق الدولة العثمانية على أساس إعطاء حكومة مصر وراثة لأسرة محمد على ، وإبقاء السودان فى حوزة محمد على لمدة حياته . وعلى ذلك فقد أصدر الباب العالى بين شهرى فبراير ومايو من عام ١٨٤١ تلك الفرمانات التى نظمت حقوق السيادة على السودان ، فقد صدر فى ١٣ فبراير ١٨٤١ (٢٢ ذى القعدة ١٢٥٥) فرمان أعطى لمحمد على ، لمدى الحياة حكومة دارفور والنوبة وكردفان وسنار وجميع ملحقاتها .

وكان جرنال الرحلة بمثابة الوثيقة الأولى التى نشرها محمد على حتى يسترعى أنظار الدول لما كان يطالب به من حقوق السيادة على السودان ، حتى إذا استطاع إعلان استقلاله والانفصال نهائيا عن تركيا استقل كذلك بالسودان أولا لأنه إنما افتتح هذه البلاد بجهوده فقط ودون مساعدة من السلطان العثمانى ، وثانياً لأنه استطاع أن ينشئ حكومة موطدة تعمل لما فيه خير أهل تلك البلاد التى لم يكن يمتلكها أحد عند افتتاحها . وأما إذا تعذر عليه الاستقلال وأرغمته الدول على البقاء فى داخل نطاق الامبراطورية العثمانية ، استطاع أن يحتفظ بشطر الوادى الجنوبى ، ويقيم حكومة واحدة للقطرين ، تكفل له حقوق السيادة على السودان مع بقاء التبعية لتركيا ، وذلك بموافقة الدول التى اشتركت فى وضع الأسس التى سويت بمقتضاها المسألة المصرية .

وصدر (جورنال الرحلة) على حدة فى ٦ صفر ١٢٥٥ (٢١ أبريل ١٨٣٩) ملحقاً بالعدد نمرة ٦١٨ من الوقائع المصرية ونشر الجورنال باللغة التركية . وقد نشر كل من (مانجان) Mengin و (جومار) Jomard ترجمة موجزة بالفرنسية لجورنال الرحلة فى عام ١٨٣٩ ولكنا عثرنا ضمن الوثائق النمساوية بوزارة

الخارجية بفينا على ترجمة كاملة لملحق الوقائع المصرية الصادر بالاسكندرية فى ٦ صفر ١٢٥٥ (٢١ أبريل ١٨٣٩) — وقد أرسل السفير النمسوى البارون شتورمر Stürmer ترجمة هذا الجرنال بمجرد وصولها إليه من القاهرة طى رسالة إلى البرنس مترنخ من القسطنطينية فى ١٥ مايو ١٨٣٩ ، وهذه الرسالة موجودة فى المجلد الخمسين من مجموعة (تقارير القسطنطينية) تحت نمرة ٣٣٦ (N° 336 Lit C.) وقد ترجمنا نحن هذا الجرنال إلى اللغة العربية ، على النحو التالى :

« ترجمة الجريدة الرسمية التركية الصادرة بالاسكندرية فى ٦ صفر ١٥٢٥ (٢١ أبريل ١٨٣٩) والتى تشتمل على ذكر رحلة باشا مصر إلى سنار » .

يهتم الجناب العالى باشا مصر بالأعمال ذات القيمة العظيمة ، ولذلك فقد ظل يعنى منذ اعتلائه أريكة الولاية إلى الوقت الحاضر بكل ما فيه صلاح أحوال رعاياه ، ويعمل من أجل استتباب النظام فى بلاده حتى يكفل لشعبه السعادة والطمأنينة ، وبفضل هذا الشعور النبيل رغب الباشا فى أن يتمتع أهل السودان بتلك المزايا التى يجلبها انتشار الحضارة والعمران بين ظهرانيهم وهو أمر يكفل تحقيقه استمالة السودانيين إلى الزراعة والعمل على حماية التجارة ثم انضواء تلك الشعوب المشتتة فى أرجاء البلاد تحت لواء واحد بقدر المستطاع وذلك لأن هذه الشعوب لبعدها عن العاصمة المصرية لم تتمكن من مسايرة ركب الحضارة والتقدم الاجتماعى .

ويبين من بحوث الجغرافيين ان تجارة السودان تتألف من الجلود والصمغ والعاج ، ثم تراب الذهب وهو أعظم السلع أهمية ولما كان مرجحا ان السودان بلد وفير الثراء ويزخر بالكنوز الدفينة فى أرضه ، ولا حاجة بالمرء إذا أراد أن يحصل على شىء منها سوى أن يبذل جهداً للكشف عن هذه الثروة الخبيئة به ، فقد ذهب المعدنون إلى أقاصى السودان منقبين عن مناجم الذهب وعثر هؤلاء

على قدر من هـذا المعدن يصح اتخاذه دليلا على وجود مناجم الذهب بجوار فاشنغارو . وعلى ذلك فقد قرر الجناب العالى أن يجرى استثمار هذه المناجم ثم عين خير الدين بك مديراً لها . وكان خير الدين بك من رجال البحرية ، ومن موظفى المصلحة المختصة بالشئون الداخلية .

وقبل قيام الجناب العـالى فى رحلته ، كان موضع الاهتمام تيسـير الملاحة فى النيل ، وذلك لأن الجنادل التى اعترضت مجراه فى أماكن كثيرة جعلت الملاحة على جانب عظيم من الخطورة ، بيد أن محاولة تنظيم المجرى يقتضى زمناً طويلا ، وبخاصة عندما كان الجناب العالى يطمح إلى تخليد ذكراه ، على مر الدهور ، وعقد النية على اعتلاء النهر حتى منابعه ليجلو جميع الحقائق التى ما زال الجغرافيون يجهلونها عن منابع النهر . ويعرف الجناب العالى أن النيلين الأزرق والأبيض هما صاحبا الفضل فى تكوين جزيرة سنار .

وعلى ذلك فقد أحضر خير الدين بك من القاهرة والجهات المجاورة لها العمال والأدوات اللازمة لكسر الصخور ، وفضلا عن ذلك فقد جهز ثلاث ذهبيات برئاسة ثلاثة من القبودانات ، وتحمل كل منها ستين رجلا وكاتباً ماهراً وأسل الجميع إلى النيل الأبيض لاعتلاء هذا النهر . ثم ما لبث خير الدين بك حتى رحل هو أيضاً يوم ٢٦ جمادى الآخرة . وفى يوم ٦ رجب غادر رستم بك العاصمة . وقد أخذ رستم بك معه إلى اسوان عدداً من القوارب ذات المجاديف ، حتى تكون على أهبة حمل الجناب العالى إذا اتضح أن ذلك المركب التجارى الذى يريد الباشا أن يسافر عليه يعجز عن اجتياز النهر عند الجنادل .

وأقلع الجناب العالى فى آخر الأمر على ظهر مركبه البخارى يوم ٢٦ رجب وتألفت حاشيته من أمير اللوا يعقوب بك ومن الطبيب الأول الأميرالاى جيطانى بك وتسعة ضباط من مختلف الرتب والقائمقام عارف بك وثلاثة من زملاء الأخير ، ثم قنصل اليونان العام الذى أراد أن يكون فى عداد الحاشية .

وحدث قريباً من العطف فى إقليم الجيزة وعلى مسيرة ستة فراسخ من العاصمة أن انغرز المركب البخارى فى طين النهر ، وذلك لأن المركب البخارى كان يسير على مسافة قليلة من الشاطئ حتى يمتع المسافرون أنظارهم برؤية تلك القرى العديدة المنتشرة على جانب النهر . وعلى ذلك فقد اجتمع حشد كبير من الرجال يزيدون على الألف نسمة ، جاءوا بطريق البر أو حملتهم المراكب إلى مكان الحادث ، وبذل هؤلاء جميعاً أقصى ما لديهم من طاقة حتى يقتلعوا الباخرة من ذلك الطين الذى انغرزت فيه ويجتذبوها إلى مكان من النهر تصلح فيه الملاحة ، بيد أنهم ما لبثوا حتى أخفقوا فى محاولاتهم . ومع ذلك فقد ارتأى الباشا أن يكافئهم بسخاء على جهودهم قبل أن يصرفهم ، ثم أمر باستقدام النجدة من ترسانة بولاق عن طريق الجيزة ، حتى إذا أفلح هؤلاء فى تخليص المركب البخارى ، لحق به المركب ، واستأنف الباشا رحلته بطريق البر .

ووصل الجناب العالى وركبه إلى سراى المنيا فى أوائل شعبان وهناك جاء سليم باشا مفتش القاهرة يقدم فروض الولاء وواجب التحية للجناب العالى ، وأمضى الجناب العالى مدة يومين بسراى المنيا طلباً للراحة ، وشغل فى الوقت نفسه باصدار الأوامر إلى سليم باشا فى شئون البلاد الإدارية وبصدد تموين الحجاز .

وعند ما جاءت الأخبار بأن المركب البخارى قد خلصت من الطين وتابعت السير فى النهر حتى وصلت إلى (مومى) غادر الباشا المكان ووصل إلى قرية إسنا يوم الجمعة ، وفى اليوم التالى استأنف السفر إلى أسوان فبلغها فى يوم ٩ شعبان وهناك وجد الحملة المعدة لفحص مجرى النيل الأبيض فأصدر الباشا أوامره بذهابها إلى الخرطوم .

ولما كان معروفاً أن الملاحة متعذرة على المركب البخارى فى النيل بعد أسوان قرر الجناب العالى استخدام تلك المراكب ذات المجاديف التى وقف بها رستم بك على أهبة الاستعداد لتلقى أوامر الباشا ، واستؤنفت الرحلة يوم ١١ شعبان واجتازت المراكب الجنادل بسلام عند كورسكو يوم ١٣ شعبان ثم وادى حلفا

فى الخامس عشر من شعبان وأبكة فى اليوم التالى ، وكشنتارو يوم ١٧ شعبان ،
وهنا اعتلى الباشا ظهر ذهبية صنعت خصيصاً لجنابه العالى حتى يمر بها من الجنادل
فيستثير بذلك همة رجال الحاشية وشجاعتهم ، وبالفعل تمكن الباشا من اجتياز شلالات
أمبوجل بسلام قبل وقت الظهر بنصف ساعة ، على أن الباشا ما لبث أن قرر
انتظار مجىء سائر المراكب قبل مواصلة السير إذ أن هذه كانت تحمل المؤن ،
وفضلا عن ذلك فإن الباشا كان بحاجة إلى أردية المساء . وفى صبيحة اليوم التالى
لم تكن قد وصلت بعد أية أنباء عن هذه المراكب فقلق الباشا كثيراً وخشى
من أن يكون قد لحق بها سوء ، فارتد راجعاً للنظر فى أمرها ، ووجد أول
هذه المراكب واقفاً بين الصخور عند جنادل أمبوجل وعندئذ بدأت الاستعدادات
لجرها بالحبال المتينة حتى تستطيع اجتياز عتبة الجنادل بسلام ، ثم اعتلى الباشا
نفسه ظهر هذا المركب ؛ ولكنه حدث فجأة أن جذب التيار بسبب سرعته الشديدة
تلك الحبال جذباً قوياً : فاندفعت المركب دفعاً إلى الوراء وارتطمت بصخرة
عظيمة ، فأحدث بها الارتطام ثغرة تدفق الماء منها إلى داخل المركب فملأتها
المياه بسرعة عظيمة ووجم الحاضرون وارتبكوا بسبب هذا الحادث . ولكن
الجناب العالى مالبث حتى قرر مغادرة المركب الغارق فألقى بنفسه فى اليم معتزماً
الوصول سباحة إلى صخرة أخرى فى وسط النهر دون أن يعبأ شيئاً بخطر الغرق .
واعتلى الباشا الصخرة وأما الملاحون فقد سبحوا إلى الشاطىء ثم عادوا بعد قليل
بذهبية ينقلون الباشا عليها . ولكنه سرعان ما بدا أن الحظ كان ما يزال معانداً
فانتزع سكان السفينة (الدفة) من موضعه وسقط فى ماء النهر . وعندئذ أقدم
أحد الحراس على عمل ينطوى على شجاعة وجسارة عظيمة نادرة فقفز إلى الماء
وصار يناضل جاهداً ضد الأمواج الصاخبة حتى يستنقذ سكان السفينة فتم له ما أراد،
وعندئذ واصلت الذهبية سيرها إلى تلك الصخرة التى انتظر عليها الباشا وقد نفد
صبره . ومن اللحظة التى انتقل فيها جنابه العالى إلى هذا المركب تولى القيادة بنفسه
ثم استمر يلقى على الملاحين عبارات التشجيع حتى بلغوا الشاطىء سالمين بفضل
من الله تعالى ومنه وكرمه . وقد تولى رستم بك مهمة الاشراف على مرور الذهبيتين

الأخرين من عقبات الجنادل . ولم يقع لحسن الحظ أى حادث واجتمع شمل أعضاء الحملة وعندئذ تبين أن عددهم كان كاملا ولم يفقد منهم أحد ففرحوا فرحاً عظيما . وبمجرد أن تم إصلاح السفن التي لحق بها شيء من التلف استؤنفت الرحلة وفى يومى ٢٠ و٢١ شعبان اجتازت الحملة بسلام شلالات تيمون ثم بنى عكشة وضال على الرغم من الصعوبات العديدة التى صادفتها . وفى اليوم الثانى والعشرين من الشهر نفسه وصلت الذهبيات إلى شلالات كشغار التى يسبب المرور منها التعرض لمخاطر جسيمة . على أن القبوجى باشى لم يلبث أن ادعى أنه من الميسور اجتياز هذه الشلالات دون التعرض لأية مخاطر . وبناء على ذلك ألقيت الحبال لجر السفن ونشرت هذه قلاعها ولكن الريح كان غير ملائم ، وكان اندفاع التيار شديداً للغاية فوجدت الذهبية ما يعوقها عن الحركة ، وفضلا عن ذلك فقد بلغ من عنف تلاطم الأمواج أنها تجاوزت مقدمة السفينة حتى أن بعض الملاحين صار يتملكهم الخوف من ارتطام الذهبية بالصخور وتحطمها ، وأرادوا أن يقفزوا إلى الأرض طلباً للخلاص من هذا المصير المحتوم .

ولكن الباشا وسط هذا كله وبالرغم من كل شيء ظل ساكنا هادئاً ، ويؤكد للجميع أنه لا رغبة لديه البتة فى أن يرى نفسه معتليا صخرة من الصخور على غرار ما حدث فى أمبوجل . وعلى ذلك فقد استخدمت القلوع والمجاديف بكل همة حتى أمكن اجتياز هذه الجنادل بأمان . وفى اليوم الثالث والعشرين من شهر شعبان اجتازت الذهبيات الشلالات عند حنك .

وفى الحق أنه كان يستحيل على المرء إذا أعوزه ما كان يستمتع به الجناب العالى من روح قوى وعزيمة صادقة — أن يدور بخلده مجابهة تلك الأخطار التى كانت لا تنفك آناء الليل وأطراف النهار تصادف أولئك الذين يغون الملاحة فى النيل ، ناهيك عما انطوى عليه اجتياز الشلالات من مشاق ومخاطر جسيمة .

على أنه كان للجناب العالى بسبب ما صدر منه من عبارات التشجيع والثناء وما أغدقه على الملاحين من مكافآت سخية ، الفضل كل الفضل فى أن يظهر كل

هؤلاء سرعة فائقة ودقة متناهيـة فى ضبط حركة السفن فضلا عن إبداء ضروب من الشجاعة العظيمة عند مواجهة الأخطار .

ومكث الباشا بدنقلة مدة يومين ، حتى ينتظر مجيء تلك السفن التى تخلفت فى الطريق . وفى ٢٧ شعبان وصل الباب العالى (أميكل) . وعندها عرف الباشا أن متابعة الملاحة فى النهر تتطلب السير فى منعطفه الكبير وهى مسافة طويلة ، بينما لا يستغرق السفر بطريق البر سوى سبعة أو ثمانية أيام فقط ، فاختار الباشا الطريق الثانى ، ولكنه قرر أن يمكث ثلاثة أيام بأميكل طلباً للراحة وحتى تكمل الاستعدادات قبل استئناف السفر . وعلى ذلك فقد تحرك الركب فى نهاية شعبان وصادف الجماعة فى أثناء سيرهم وسط هذه الأراضى الرملية أشجاراً قديمة متحجرة بفعل الزمن فدهش الجميع عند رؤيتها . ثم وصل الباشا إلى جبل (رويان) يوم ٥ رمضان وهناك قدم أخو سلطان دارفور الأصغر لمقابلة الجناب العالى وتقـديم فروض الطاعة والاحترام له وكان هذا الشاب قد طلب منذ عامين حماية الجناب العالى له ضد أخيه سلطان دارفور بسبب ماارتكبه من أعمال الظلم والقسوة معه. وقد حضر الآن كى يفضى إلى الجناب العالى بما لديه من أنباء عن جرائم سلطان دارفور المستجدة وعن تلك الشكاوى الكثيرة التى ارتفعت من كل جانب ضده . وذكر هذا الشاب أنه اضطر لمغادرة البلاد والالتجاء إلى عمه الملك تيمه، وأراضى هذا الملك قريبة جداً من دارفور ، ولذلك كثرت اعتداءات سلطان دارفور على حدودها ، وصار ينهب قوافلها ، وأراد الملك تيمه أن يسود السلام بينه وبين السلطان فأرسل اليـه أحد شيوخه مع عشرين من الاتباع يحملون الهدايا الثمينة . وأراد الملك تيمه ألا يزيد نصيب سلطان دارفور من هذه الهدايا على نصفها بينما يذهب النصف الآخر إلى الجناب العالى . ولكن الجشع والغرور جعلا سلطان دارفور يغتصب جميع الهدايا لنفسه ، وفضلا عن ذلك فقد جرؤ على احتباس البعثة فى بلاده ثم قتل ثمانيـة عشر رجلا من الاتباع وسجن الشيخ نفسه . وأما ذلك الشاب الذى روى هذه القصة فانه يعرف القراءة والكتابة وتبدو عليـه مخايل

النجابة . وأجابه الجناب العالى بقوله « إنى أعزل أخاك من الملك وأنصبك بدلا منه على عرش بلاده » . وفى الوقت نفسه سلمه الباشا سيفاً وقلده شارات السيادة متبعاً فى ذلك ما جرى عليه العرف واعتاده القوم بين القبائل فى هاتيك الجهات ، فشكره الشاب كثيراً وسمح له الجناب العالى بالعودة إلى كردفان . وكذلك حضر أحمد باشا حكمدار السودان يقدم واجب الطاعة والاحترام للجناب العالى فأذن له الباشا متفضلا أن ينتظر فى بلدة الروصيرص قدومه ، وانصرف أحمد باشا . وفى أواسط شهر رمضان استؤنف السفر إلى واد مدنى والخرطوم . والمكان الذى تشغله الخرطوم الآن كان فيما مضى قليل الزراعة جداً . غير أن حكمدار السودان السابق خورشيد باشا ما لبث أن أعجبه مناخها الجميل ففضل الإقامة بها وبنى بها سرايا وجامعا وغرس الحدائق وشجع الأهلين على بناء المنازل وكان عمار الخرطوم سريعاً لدرجة أن عدد المنازل بها الآن حوالى الأربعة أو الخمسة آلاف منزل تحيط به حدائق غناء ملأى بأشجار الفاكهة .

واستغرقت الذهبيات التى جاءت بطريق النهــر ثلاثين يوما حتى تصل إلى الخرطوم ، بينما قطع الجناب العالى هذه المسافة فى ستة أيام فقط ، وعلى ذلك فقد ظل الباشا ينتظر بالخرطوم وصول الذهبيات حتى نهاية شهر رمضان ثم بدأ السفر من جديد ، وعند سيره حضر يوسف بن بادى يرجو من كريم إحسان الباشا أن يخصص له ذلك الراتب الذى كان يدفع لأبيه المتوفى فى أثناء حياته ، فأجاب الباشا التماسه .

وبلغ الباشا الروصيرص فى شهر شوال ، وهناك قضى الباشا مدة أسبوعين تشرف بمقابلته فى أثنائهما كل من مفتى وقاضى الكردفان لتقديم فروض الطاعة والاحترام ، كما قام بهذا الواجب أيضا الملك تيمه ، عم سلطان دارفور ، ووجد الجناب العالى تسلية طيبة فى صيد زرافة ، وتذوق الباشا لحمها بعد شوائه فقال إنه يشبه لحم العجول . وبمجرد أن حضرت الذهبيات تأهب الجناب العالى لمغادرة المكان وكانت الذهبيات تحمل مهندسا ثم جميع الأدوات اللازمة لاستخراج المعدن

من مناجم الذهب ، وفضلا عن ذلك فقد أحضرت الذهبيات المترجم الثانى خسرو افندى ، وعشرة آخرين من التراجمة ، فاستؤنفت الرحلة برا ، فقضى الركب الليلة الأولى بقرية (فريشتو) ، والثانية فى (جلولة) ، والثالثة فى (العقبات) ، وأخيرا بلغ الركب جبل فازوغلى يوم ٢٨ شوال ، وبدأت من ثم جميع الاستعدادات لتهيئة ما يلزم لاقامة الحملة بهذا المكان مدة من الزمن ، وذلك ببناء قصر للجناب العالى، وثكنة للجند ومستشفى ، وجملة مخازن .

وينقسم أهل السودان إلى ثلاثة أقسام هم : الجبليون ، والبدو ، وأهل القرى وما زال الجبليون على حالتهم البدائية متوحشين ، لا يتسع ذهنهم لادراك شيء مهما تفه شأنه ، وأجسامهم قوية ذات بنيان وثيق لكن تعلوها القذارة ويقتاتون بلحاء الشجر لأنهم لا يجدون غذاء آخر يفضله ، ويتخذون كساءهم من الجلود ، وعلاوة على ذلك فان السرقة من طباعهم ، وكثيرا ما يغيرون على القرى لنهبها . وقد ذهب أحمد باشا إلى هؤلاء فى أماكنهم الجبلية حتى يحملهم على الاقلاع عن السرقة والنهب . ولما كان يعرف أن الجناب العالى يأبى سفك الدماء ، فقد تحاشى استعمال القوة معهم ، ولكن هؤلاء الهمج فضلوا أن يهاجموا جنده ، فأمر أحمد باشا جنده بالتوقف عن السير . وعند ما زادت جرأة السود سمح أحد البكباشية لجنده بأن يؤدبوهم ، وأدى الجند هذه المهمة على خير وجه فبلغ عدد الأسرى الذين وقعوا فى قبضتهم خمسمائة من الرجال والنساء والأطفال .

أما هؤلاء الأسرى فقد عوملوا بكل شفقة ولم يطلبوا شيئاً احتاجوه إلا وأجيبوا إليه ، ثم أعطى خمسة من رؤسائهم ملابس سرعان ماسبيت فرحهم العظيم ، وعلاوة على ذلك فقد أطلق سراحهم بعد أن ظلوا فى الأسر بعض الوقت وأعطوا من الزاد ما يكفى لوصولهم سالمين إلى بلادهم . وجاءت الأنباء بأن عدداً عظيما قد أسر من السود فى الجهات القريبة من كردفان فأصدر الجناب العالى أوامره بانشاء مستعمرة منهم على شاطىء النيل الأزرق ، وأما إذا حالت دون ذلك صعوبات كثيرة ، فقد أمر بفك أسرهم على شريطة أن يتعهدوا عند حدوث خصومة أو نزاع

بأن يعرضوه للفصل فيه على القضاة فى القرى ، وعلى حكمدار السودان نفسه إذا اقتضى الأمر ذلك .

وأبلغ احمد باشا الجناب العالى أن سلطان الحبشة كان قد أرسل من وقت غير بعيد بعض الهدايا وانه أجاب هذه التحية بمثلها فأرسل إليه هو الآخر جملة هدايا وخطاب شكر ، فعزم الباشا فى أول الأمر أن يرسل بعثة إلى هذا السلطان محملة بالهدايا الثمينة ، غير أنه حدث عند ما جاء المشائخ لتقديم واجب الطاعة والاحترام للجناب العالى بالخرطوم أن أثيرت هذه المسألة ، فأخذ المشائخ يتبادلون نظرات الدهشة والعجب ثم يتبسمون ، وأخيرا تكلم (فيصل) ، وكان فيصل أحد هؤلاء المشائخ قد عاد حديثاً إلى الخرطوم من الخارج واتخذها مكاناً لاقامته، فاسترعى انتباه الجناب العالى إلى أن أولئك الرسل الذين أرسلهم احمد باشا إلى الحبشة لم يعودوا منها بعد ، والأحباش قوم ما زالوا غلاظ القلوب متجرفين ولا يجب أن يثق المرء بهم ، ولذلك فربمــا كان من الأفضل لو أن الجناب العالى انتظر حتى تأتى أخبار يتبين منها كيف استقبل الأحباش هؤلاء الرسل ، ثم ذكر فيصل الجناب العالى بتلك الأفعال الوحشية التى ارتكبها سلطان دارفور مع أعضاء بعثــة الملك تيمه . على أن الأخبار سرعان ما جاءت منبئة بعد فترة قصيرة بأن الرسل قد عادوا من الحبشة وأنهم موجودون بالقلابات على حدود السودان ، وعندئذ أمر الجناب العالى بقيام البعثة التى أراد إرسالهــا إلى الحبشة ، ثم ترك لأحمد باشا تعليمات مفصلة بصدد إنشاء مستعمرات ثابتة .

وفى ١٧ ذى القعدة غادر الباشا فاشنتارو إلى خور الذهب حيث قال المعدنون الذين أرسلهم للبحث عن تبر الذهب أنهم عثروا فى هذا المــكان على دليــل يثبت وجود هذا المعدن به واستغرق السير إلى خور الذهب ست ساعات فقط ، وقرر الباشا أن ينشئ بهذا المــكان مدينة عظيمة جميلة أراد أن يطلق عليهــا اسم مدينة محمد على ثم تصبح عاصمة السودان ، وعند ما بدأ الباشا يصف ما ينتظر أن يدره

هذا المكان من خيرات عميمة عظمت دهشة الشيوخ والزعماء الذين حضروا من النواحى القريبة فرجوا الباشا أن يأذن باستيطانها لحوالى أربعة وعشرين ألف أسرة يجمعونها بهذا المكان ، ثم عرضوا أن يدفعوا (جزية) للجناب العالى فى نظير ذلك ، غير أنه لما كان المشروع لايزال فى مراحله الأولى فقد أذن الباشا لخمسة عشر ألف أسرة فقط من أهل فازوغلى باستيطانها ، أما ما يسفر عنه العمل بالمناجم فانه سوف ينشر على الملأ حتى يعرفه الجميع .

وقد بقى علينا الآن أن نتحدث عن بلاد السودان ، فنقول إن جبالها ووديانها تزخر بأنواع الطير والحيوان ، فهناك ملايين الطيور تعشش على أفنان الشجر فى الغابات وتطرب الغادى والرائح بتغريدها الجميل . وعلاوة على ذلك فان خصب أرضها ليدعو إلى العجب حقاً إذ يحصد الزارعون مائة ضعف ما يبذرون . فانه لايكاد الانسان يلقى الحب على الأرض حتى يرى النبات ينمو ويترعرع دون أى مجهود أو مشقة ، وتصل شجرة القطن فى نموها إلى ارتفاع يبلغ قامة رجل ، ويجنى الانسان محصولا غنيا له نضرة ورونق يفوق ما لشجر القطن المصرى من نعومة وبهاء . ولا جدال فى أن السبب فى تأخر شعب يقطن بلاداً خصبة وغنية كهذه ، هو افتقاره طوال الأزمان السابقة إلى مصلح تزينه الحكمة ويملأ حب الخير قلبه ، أما الآن فقد قيض الله تعالى لهذا الشعب فى شخص الجناب العالى ذلك المصلح الحكيم الخير : فان مجيئه إلى هذه البلاد سوف يكون سبباً فى إفعام قلوب الأهلين بالمسرة والسعادة .

وحضر المشايخ والعلماء للتشرف بمقابلة الجناب العالى ، فانحنوا بين يديه حتى لمست جباههم الأرض إظهاراً لخضوعهم الكامل له ، وعندئذ ألبسهم الباشا كساوى التشريف حسب مراتبهم ثم خطب فيهم قائلا :

« لاجدال فى أن كل شعب من الشعوب يمر فى دور الطفولة الذى تمرون به الآن ، ولكن عناية المولى جل شأنه تبعث إلى كل أمة مصلحا يسير بها قدما

فى طريق الرقى والحضارة ، ولقد كان من حظى أن يقع علىّ الاختيار لأداء هذا الواجب النبيل نحوكم ، وإنى لشديد الرجاء فى أن أستطيع إصلاح أحوالكم المحزنة إذا عقدتم العزم على الاصغاء للنصح والارشاد . إن بلادكم فسيحة جميلة خصبة التربة تقع فى قارة من قارات الدنيا الخمس يسمونها أفريقية . ولا يوجد محرومون من بين سكان هذا الجزء العظيم من أجزاء الكرة الأرضية من يجدون أنفسهم محرومين تماما من السعادة التى يستمتع بها الجميع إلا أنتم لأنكم محرومون من تذوق الأطعمة الطيبة أو الحصول على تلك السلع التى تأتى بها التجارة أو تنتجها الصناعة . ولماذا لا تنظرون إلى مصر ؟ إنها لا تعدو أن تكون قطراً صغيراً إذا قيست ببلادكم الفسيحة ، فلا تزيد طولها على ثلثمائة وستين ميلا ويبلغ عرضها مائتين وتسعين ميلا ، حتى ان أرض جزيرة سنار وحدها ومن غير حساب السودان لتفوق مساحتها مصر عشر مرات تماما ولكن لابد للرجال العاملين من أن يصلوا إلى غايتهم ، والعالم كله يعرف مقدار الانتعاش الذى بلغته مصر وماتتمع به من حضارة » . واستمر الباشا فى خطابه يشرح لمستمعيه تلك الفوائد العظيمة التى عادت على الأمم الأخرى بفضل ما أحرزته من تقدم اجتماعى . وقد تأثر المشايخ والعلماء لما سمعوه لدرجة أنهم أظهروا رغبتهم القوية فى رؤية العاصمة المصرية ، فكان من أثر ذلك أن طلب منهم الجناب العالى أن يعهدوا إليه بأبنائهم حتى يأتى بهم معه إلى مصر ، ووعد بتنشئتهم فى مدارسه النشأة الطيبة فيتعلمون فى هذه المدارس القراءة والكتابة والعلوم المفيدة حتى إذا أتموا علومهم أرجعهم الباشا إلى بلادهم بعد سنوات قليلة فأبدى المشايخ ارتياحا عظيما لما سمعوه ووعدوا بارسال أبنائهم . وقال شيخ الجزيرة — وكان حريصا على إظهار ولائه وطاعته للجناب العالى — أنه لما كان لا ولد له فقد قرر أن يرسل إلى مصر ابن أخيه عوضا عن ذلك .

وفى أثناء ذلك كانت قد بدأت أعمال البناء لانشاء مساكن المعدنين ، ووضع الجناب العالى بيده الحجر الأساسى فى هذه المبانى . وأصدر الباشا تعليماته

إلى أحمد باشا بصدد توفير سبل العيش لأولئك المعدنين العشرين الذين تقررت إقامتهم بهذا المكان ، ثم تعيرهم من المستعمرين الذين وقع على كواهلهم عبء تعليم الأهلين طرق زراعة الأرض ونشر ما كان لديهم من معلومات عن الزراعة عموما بين ظهرانيهم . ثم وعد الجناب العالى فى نهاية حديثه مع أحمد باشا بأن يمده بكل معونة صادقة ، وأن يبذل كل ما لديه من جهد حتى يأتى هذا العمل ثمرته المنشودة ، وأنه مكافأة له سوف يسبغ على أسرته من ضروب النعم ما يميزها من غيرها من سائر الأسر فى مصر كلها . وعلاوة على ذلك فإن الجناب العالى نفسه سوف لا يتأخر فى العام التالى عن المجىء إلى نجدته إذا حدث أن جدت عقبات غير متوقعة فى طريقه .

وفى يوم ١٨ ذى القعدة غادر الجناب العالى المكان إلى فازوغلى ، ثم سار فى النيل فى قوارب كان من الضرورى أن يصغر حجمها كثيراً بسبب قلة المياه فى النهر . وبلغ من صغر حجوم هذه القوارب أن الانسان كان باستطاعته إن شاء أن يرفع إحداها بيديه .

وفى يوم ٢٧ ذى القعدة وصل الجناب العالى إلى الخرطوم ، ورأى أن يرقى إلى رتبة بكباشى ضابطا يدعى طوسن أقام فى هذه البلاد مدة أربعة عشر عاما اكتسب فى أثنائها معرفة تامة عن البلاد وأهلها ، وقد عين الباشا له مساعداً فى شخص تاجر فرنسى يدعى ابراهيم وأعطاه مرتبات بلغت ألف قرش شهرياً .

وكذلك وافق الباشا فى أثناء عودته على بناء كنيسة لأولئك المسيحين من افرنج ويونان وقبط الذين استقر بهم المقام فى أسكلة الخرطوم حتى يتسنى لهم أن يعبدوا الله مجتمعين فى أمن وسلام كل منهم حسب مذهبه .

وكلف الجناب العالى مهندساً فرنسياً بفحص الأرض توطئة لإنشاء سكة حديدية بين الخرطوم وكردفان ، حيث إن انشاء مثل هذه السكة كان ضرورياً لتسهيل نقل منتوجات البلاد بين هذين المكانين . ومن واجب المهندس أن يبدأ الأعمال التمهيدية لتنفيذ هذا المشروع .

وحوالى آخر ذى القعدة غادر الجناب العالى الخرطوم فوصل إلى القاهرة بعد غيبة طالت مدتها أربعة شهور وقطع الباشا المسافة بين الخرطوم والقاهرة طوراً بطريق البر وأخرى بطريق النهر حسبما كانت تمليه الضرورة نتيجة لتغيير الجو ولما كان يصادفه المسافرون من عقبات فى رحلتهم . وأما عودة الباشا إلى عاصمة ملكه فقد سببت فرحاً عظيما ، وزاد فرح الناس وسرورهم عندما عرفوا أن الباشا كان يتمتع دائماً طوال هذه الرحلة بصحة جيدة ، وأنه استطاع أن يتحمل مشاق السفر من غير كلل أو تعب ، بل أبدى من ضروب النشاط الجثمانى ما لا يستطيع شاب فى الخامسة والعشرين من عمره أن يفعله .

ترجمه [من التركية إلى الفرنسية]

م ڤيشر هوسر M. Wicher Hauser

[أحد موظفى القنصلية النمساوية بالاسكندرية] — انتهى الجرنال .

ومما يجدر ذكره أن ترجمة هذا الجرنال تختلف فى بعض أجزاء منها عن تلك الترجمة التى نشرها كل من منجان Mengin وجومار Gomard لجرنال هذه الرحلة .

المصادر

اكتفينا عند ذكر المصادر باثبات المراجع التى تتصل مباشرة بالبحث وهذه كما يأتى :

١ — الوثائق المصرية : دفاتر المعية تركى — دفتر رقم ٣٣٤ (لسنة ١٢٥٤ هجرية) .

٢ — الوثائق الانجليزية :

F. O. 78/381 (TURKEY): Report on Egypt and Candia by Dr. John Bowring (March 1839)

F. O. 195/151 (EGYPT) 1838-1840

٣ — الوثائق النمساوية :

Staat. Archiv. Rapports de Constantinople. Turkey Vols. 49-50 and 57.

٤ — الوثائق الفرنسية :

Affaires Etrangères. Correspondance Politique Egypte Vols. 6.7 et 8.

٥ — الوثائق المطبوعة :

CATTAUI. R. : Le Règne de Mohamed Aly d'après les Archives Russes en Egypte. Tome Troisième. Caire 1936.

DEHAULT. E. : Mohamed Aly au Soudan (15 octobre 1838–15 Mars 1839) Mohamed Aly et la traite des Negres. (Extrait du Bull. de L'Institut d'Egypte t IX) Caire 1927.

POLITIS. A.S. : Le Conflit Turco-Egyptien de 1838–1841. Et les Dernières Années du Règne de Mohamed Aly. d'après les Documents Diplomatiques Grecs Caire 1931.

SAMMARCO A. : Il Viaggio di Mohammed Aly Al Sudan (15 octobre 1838–15 Marzo 1839) Caire 1929.

أمين سامى باشا — تقويم النيل وعصر محمد على باشا (الجزء الثانى) القاهرة ١٩٢٨

الوقائع المصرية (١٢٤٤ — ١٢٤٥ -- ١٢٤٨ هجرية).

٦ — كتابات المعاصرين :

JOMARD. M. : Etudes Geographiques et Historiques sur l'Arabie etc. Suivies de la Relation du Voyage de Mohamed Aly dans le Fazoqul etc. Paris 1839.

MENGIN. F. : Historie Sommaire. Append. IV Sur le voyage de Mohamed Aly dans le Fazoqlo-Extrait du Courrier de l'Egypte No. 618. Supplement en date du 6 du mois de Safer de l'Année 1255 de l'hegire (21 avril, 1839) etc. Paris, 1839 (t. II).

YATES. W.H. : The Modern History and Condition of Egypt. etc. from 1801 to 1843 etc. (vol. II : Appendix-Mr. Holroyd's Account of Mohamed Ali's Expedition to the Gold Mines of Fazogloo) London 1843.

رفاعة رافع الطهطاوى — كتاب مناهج الألباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية . القاهرة ١٣٣٠ هـ — ١٩١٢ م) .

٧ — ثم انظر كتابنا :

SHUKRY. M. F. : The Khedive Ismail and Slavery in the Sudan (1863-1879) Cairo 1938.

كتاب الرد على النحاة [1]

للدكتور شوقي ضيف

هذا كتاب محفوظ في المكتبة التيمورية بدار الكتب الملكية تحت رقم (٣٧٥ نحو) وقد نسخ سنة ألف وثلاثمائة وثماني عشرة هجرية ، وهو يقع في ٦٣ صحيفة من القطع المتوسط ، وقد جاء في أوله : قال الشيخ الفقيه القاضي الأعدل ، العالم الناصر المحقق الأحفل ، أبو العباس احمد بن عبد الرحمن بن مضاء اللخمي ، أدام الله بركته ، وجاء في آخره : كمل والحمد لله حق حمده ، والصلاة على محمد نبيه وعبده ، وسلم تسليما .

وقد ترجم السيوطي في بغية الوعاة لابن مضاء فقال : « هو أحد من ختمت به المائة السادسة ، من أفراد العلماء . أخذ عن ابن الرماك كتاب سيبويه تفهما ، وسمع عليه وعلى غيره من الكتب النحوية واللغوية والأدبية ما لا يحصى ، وكان له تقدم في علم العربية ، واعتناء وآراء فيها ، ومذاهب مخالفة لأهلها .. وولي قضاء فاس وغيرها فأحسن السيرة .. وكان مقرئاً مجوداً ، محدثاً مكثراً ، قديم السماع ، واسع الرواية ، عارفاً بالأصول والكلام والطب والحساب والهندسة ، ثاقب الذهن ، متوقد الذكاء ، شاعراً بارعاً ، كاتباً ، صنف : المشرق في النحو — الرد على النحويين — تنزيه القرآن عما لا يليق بالبيان .. مولده بقرطبة سنة ثلاث عشرة وخمسمائة ، ومات بإشبيلية سنة اثنتين وتسعين ، وله ذكر في جمع الجوامع » .

---

(1) يعني كاتب المقال بتحقيق هذا الكتاب واعداده للنشر .

وتسمية السيوطى للكتاب باسم الرد على النحويين لا الرد على النحاة لاتجعلنا نتهم نسبة النسخة التيمورية إلى ابن مضاء ، فقد جاء فى أولها أن مؤلفها ابن مضاء ، وجاء أيضاً مايدل على أنها ألفت فى عصر يعقوب بن يوسف ثالث خلفاء الموحدين الذى امتد حكمه من عام ٥٨٠ ﻫ إلى عام ٥٩٥ ﻫ ، إذ يدعو المؤلف فى مستهل النسخة لابن تومرت الذى ادعى أنه المهدى المنتظر ، ثم لخليفته عبد المؤمن ويوسف ، ثم ليعقوب بن يوسف فيقول: « وأسأل الله الرضا عن الإمام المعصوم ، المهدى المعلوم ، وعن خليفته سيدنا أميرى المؤمنين ، الوارثين مقامه العظيم ، وأصل الدعاء لسيدنا أمير المؤمنين ابن أمير المؤمنين مبلغ مقاصدهم العلية إلى غاية التكميل والتتميم » . ومعنى ذلك أن الكتاب ألف فى عصر يعقوب ابن يوسف أى بعد عام ٥٨٠ ﻫ وهو العام الذى ولى فيه الحكم . وإن من يرجع إلى الكتاب يجد المؤلف يقول : إنه أندلسى ، ويقول : « كان صاحبنا الفقيه أبو القاسم السهيلى — رحمه الله — يولع بعلل النحو الثوانى ويخترعها » . وهذا النص يدل من جهة على أن صاحب الكتاب كان معاصراً للسهيلى المذكور ، ويدل النص من جهة أخرى على أن الكتاب ألف بعد عام ٥٨١ ﻫ وهو العام الذى توفى فيه السهيلى لأن المؤلف حين يذكره ، يقول : رحمه الله . وأخرى وهى أن من يقرأ الكتاب يلاحظ أن صاحبه يرى جواز حذف الفاعل ، وقد نسب السيوطى فى كتابه جمع الجوامع هذا الرأى لابن مضاء فى بابى الفاعل والتنازع . وكل هذه دعائم تثبت صحة نسبة النسخة التيمورية إلى ابن مضاء .

ونحن لا نمضى فى قراءة الكتاب حتى نغرق فى التأمل والتفكير لأن أستاذاً كبيراً من أساتذة النحو فى الأندلس خرج على النحويين ، فرد عليهم نظرية العامل التى أسسوا عليها أصول النحو وسننه ، وهاجمها هجوماً عنيفاً ، وهو هجوم أراد به أن يلغى هذه النظرية إلغاء ، لأنها لا تستند على حق ولا على واقع ،

وما العامل؟ وما هذا الذى يقوله النحويون فى مثل ضرب زيد عمراً ، أن ضرب عمل الرفع فى « زيد » والنصب فى « عمراً » ؟. وإن النحويين ليبالغون فى ذلك فيقولون إن علامات الإعراب إنما هى آثار حقيقية للعوامل ، ثم هم يطيلون بعد ذلك فى بيان شروط هذه العوامل ، ومتى تحذف ومتى تذكر ، وإنهم ليتورطون أثناء ذلك فى مشاكل كثيرة .

وهجوم ابن مضاء على هذه النظرية يجعلنا نذكر كتاب الأستاذ ابراهيم مصطفى الذى سماه « إحياء النحو » فقد بنى أفكاره وآراءه فيه على مهاجمة هذه النظرية ، وانظر اليه يقول فى أوائله : « أساس بحث النحويين فى النحو أن الإعراب أثر يجلبه العامل ، فكل حركة من حركاته ، وكل علامة من علاماته ، إنما تجيء تبعاً لعامل فى الجملة ، إن لم يكن مذكوراً ملفوظاً فهو مقدر ملحوظ ، ويطيلون فى شرح العامل وشرطه ووجه عمله حتى تكاد تكون نظرية العامل هى النحو كله ، أليس النحو هو الإعراب ، والإعراب أثر العامل ؟ فلم يبق إذاً للنحو إلا أن يتتبع هذه العوامل ، يستقرئها ، ويبين مواضع عملها وشرط هذا العمل فذلك كل النحو » . ثم يتقدم الاستاذ ابراهيم مصطفى فيناقش كثيراً من أبواب النحو على أساس فكرة إلغاء العامل ، وما يزال هذا شأنه حتى يقول فى آخر كتابه : « مهما يكن استقبال الناس هذه الفكرة ، ومهما يتجهموا لها ، أو يبشروا بها ، فلن يستطيع النحاة من بعد أن يركنوا إلى نظريتهم العتيدة السابقة نظرية العامل ، وقد بنيت عليها من قبل أصول النحو ، واستقرت قواعده ، وشغلت النحاة ألف عام أو يزيد ، وملأت مئات من الكتب النحوية خلافاً وفلسفة وجدلا . . لن تجد هذه النظرية من بعد سلطانها القديم فى النحو ولا سحرها لعقول النحاة ، ومن يتمسك بها فسوف يحس ما فيها من تهافت وهلهلة » .

ولعل من الطريف أن هذه المحاولة نفسها حاولها من قبل ابن مضاء فى القرن السادس للهجرة فقد ألف كتابه « الرد على النحاة » ليرد نظرية العامل ، بل ليلغيها

إلغاء ويهدمها هدماً ، وانظر إليه يقول فى الفصل الأول منه : « قصدى فى هذا الـكتاب أن أحذف من النحو ما يستغنى النحوى عنه ، وأنبه على ما أجمعوا على الخطأ فيه ، فمن ذلك ادعاؤهم أن النصب والخفض والجزم لا يكون إلا بعامل لفظى وأن الرفع منهـا يكون بعامل لفظى وبعامل معنوى ، وعبروا عن ذلك بعبارات توهم فى قولنا « ضرب زيد عمراً » أن الرفع الذى فى زيد والنصب الذى فى عمراً إنمـا أحدثه ضرب . وذلك بين الفساد وقد صرح بخلاف ذلك أبو الفتح ابن جنى وغيره ، قال أبو الفتح فى خصائصه بعد كلام فى العوامل اللفظية والعوامل المعنوية : وأما فى الحقيقة ومحصول الحديث فالعمل من الرفع والنصب والجر والجزم إنمـا هو للمتكلم نفسه لا لشىء غيره ، فأكد المتكلم بنفسه ليرفع الاحتمال ، ثم زاد تأكيداً بقوله لا لشىء غيره » .

وجميل من ابن مضاء أن يرجع فكرة تزييف العامل إلى من سبقوه إليها من أمثال ابن جنى ، وقد أخذ الفكرة منهم ، ثم وسعها ، وأخرجها فى شكل نظرية أو فى شكل بحث دقيق ، وإنه ليدعم هذا البحث بكل ما يمكن من أدلة نظرية وعملية ، وانظر اليه ينقض فكرة العامل ويبطلها فيقول : « إن القول بأن الألفاظ يحدث بعضها بعضاً باطل عقلا وشرعا ، لا يقول به أحد من العقلاء لمعان يطول ذكرها فيما المقصد إيجازه ، منها : أن شرط الفاعل أن يكون موجوداً حينما يفعل فعله ولا يحدث الاعراب فيما يحدث فيه إلا بعد عدم العامل فلا ينصب زيداً بعد إن فى قولنا «إن زيداً» إلا بعد عدم «إن» . وهذا صحيح لأننا حين ننطق بكلمة «زيداً» تكون كلمة « إن » قد ذهبت ولم يعد لهـا وجود ، وكان ينبغى أن تكون موجودة حتى يمكن أن تعمل فى « زيداً » عملهـا الذى يزعمه النحويون ، ويعود ابن مضاء فيقول ربمـا اعترض شخص بأن معانى هذه العوامل هى العاملة لا ألفاظها المعدومة ، ويجيب عن ذلك بأن العامل أو الفاعل إما أن يفعل بارادة كالانسان ، أو بالطبع كما تحرق النار . والعامل فى النحو لا يدخل فى أحد النوعين ، وإذاً فتصور النحويين له بأنه فاعل أو عامل تصور باطل .

ولا يكتفى ابن مضاء فى هدم العامل النحوى بذلك ، بل نراه يقول : ربما زعم بعضهم أن هـذه العوامل إنما مثلت عوامل على وجه التشبيه والتقريب لتيسير تعلم العربية ، ويرد هـذا الزعم قائلا : كلا ! إنها تحط كلام العرب عن رتبة البلاغة ، وتحرف المعانى عن مقاصدها والكلم عن وجوهها ، ولكى يثبت دعواه نراه يقف عند العوامل المحذوفة التى يقدرها النحويون فى الكلام ، فيقسمها ثلاثة أقسام : قسم حذف لعلم المخاطب به كقوله تعالى : « وإذا قيل لهم ماذا أنزل ربكم قالوا خيراً » . وقسم حذف والكلام فى غير حاجة إليه مثل تقدير النحويين فى « زيداً ضربته » أن زيداً مفعول لفعل محذوف يفسره المذكور ، ويحمل ابن مضاء على هـذا التقدير الواهم الذى لا تؤيده طبيعة التعبير ، ويقول إن الذى دعا النحويين إلى ذلك هو بحثهم عن العامل إذ عندهم قاعدة مشهورة وهى أن كل منصوب لا بد له من ناصب . وبقى قسم ثالث ، وهو أشد عنتاً من القسم الثانى إذ نرى النحاة يقدرون عوامل مضمرة لو أنهـا أظهرت لتغير مدلول الكلام ، فمن ذلك عامل النداء فى مثل « ياعبد الله » فإنهم يزعمون أن عبد الله منصوب بفعل مضمر تقديره « أدعو » ، ولو ظهر هذا الفعل فى الجملة وحذفت « يا » لأصبح الكلام خبراً بعد أن كان إنشاء ولتغير مع ذلك مدلول التعبير . ومثل ذلك زعمهم فى الفعل المضارع المنصوب بعد الفاء والواو أنه نصب بأن مضمرة وجوبا ، وتراهم بعد ذلك يقدرون «أن» مع الفعل بالمصدر ، ويصرفون الأفعال الواقعة قبل هـذه الحروف إلى مصادرها ، ويعطفون المصادر على المصادر ، وهـذا لا يتفق ومدلول العبارة فى مثل ما تأتينا فتحدثنا لأنها تدل على أحد معنيين : إما أنك لا تأتينا فكيف تحدثنا ، واما أنك لا تأتينا محدثا ، وهـذان المعنيان جميعاً لا يفهمان من تقدير النحويين للعبارة إذ يقدرونها : ما يكون منك إتيان فحديث ، وما جرهم إلى ذلك إلا تشبثهم بفكرة العامل !

وبعد أن يفصل ابن مضاء الكلام فى كل ذلك نراه يقف وقفة طويلة عند تقدير العوامل المحذوفة فى القرآن ، وينتهى إلى أن هـذا التقدير من شأنه

أن يضيف إلى الذكر الحكيم معانى لم تأت فيه » وقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : من قال فى القرآن برأيه فأصاب فقد أخطأ ، وقال أيضاً : من قال فى القرآن بغير علم فليتبوأ مقعده من النار ، وأيضاً فقد ورد الاجماع على أنه لايزاد فى القرآن لفظ غير أجمع على إثباته ، وزيادة المعنى كزيادة اللفظ ، بل هى أحرى ، لأن المعانى هى المقصودة ، والألفاظ دلالات عليها » أرأيت كيف يهاجم ابن مضاء نظرية العامل ؟ إنه يريد أن يهدمها ويمحضها إلى الأبد ، مستعيناً على ذلك بالدين والقرآن الكريم . وإنه ليستمر فيذكر أن إجماع النحويين على الايمان بهذه النظرية ليس حجة على من خالفهم ، ويستدل على ذلك بأن كبيراً من حذاقهم ومقدماً فى الصناعة من متقدميهم ، وهو أبو الفتح بن جنى فى خصائصه ، قال : « اعلم أن إجماع أهل البلدين (يعنى البصرة والكوفة) إنما يكون حجة إذا أعطاك خصمك يده أن لا تخالف المنصوص والمقيس على المنصوص ، فاذا لم يعط يده بذلك فلا يكون إجماعهم حجة » . وإذاً فليس هناك ما يمنع ابن مضاء من الخروج على نظرية العامل التى أجمع النحويون عليها ما دامت لا تتكىء على منطق صحيح .

ثم يرجع ابن مضاء فيستعرض طرفاً من العوامل المضمرة التى لايجوز إظهارها ، ويبدأ بما يدعيه النحاة فى المجرورات التى تقع أخباراً أو صلات أو صفات أو أحوالا ، مثل « زيد فى الدار ، ورأيت الذى فى الدار ، ومررت برجل من قريش ورأى زيد الهلال فى السماء » فان النحويين يزعمون أن فى هذه العبارات عوامل محذوفة تعلق بها هذه المجرورات ، وهى على الترتيب « مستقر واستقر وكائن وكائناً » والذى حدا بهم إلى ذلك ما وضعوه من أن المجرورات إذا لم تكن حروف الجر الداخلة عليها زائدة فلا بد لها من عامل يعمل فيها إن لم يكن ظاهراً مثل « زيد قائم فى الدار » كان مضمراً كقولهم « زيد فى الدار » . وهذا كله — فى رأى ابن مضاء — تمحل لأن الكلام تام من غير هذا التقدير ، ولو أن النحاة أخذوا بفكرته وهى أنه لا عامل ولا عمل لما اضطروا

إلى هذا الاضمار ، فتلك المجرورات هى نفسها الأخبار والصفات والصلات والأحوال ، وهل هناك عبارة من العبارات السابقة الا وهى تدل على معنيين بينهما نسبة ، وتلك النسبة دلت عليها « فى » .

ومما يجرى هذا المجرى تقدير النحاة فى مثل « زيد ضارب عمراً » أن ضارب بها فاعل مضمر تقديره « هو » ويرى ابن مضاء أنه لا داعى للكلام فى مثل ذلك ؛ لأن الفاعل ليس ظاهراً فنتكلم عنه ، وهو يضع قاعدة عامة ، وهى أنه لا يصح أن نتحدث عن أي شيء محذوف أومضمر . وإنه ليستمر فيقول إن كلمة «ضارب» تدل — عند النحويين — على الصفة وصاحبها ، وإذاً فلا داعى لأن نبحث عنه فى داخلها وهو موجود فى ظاهرها . وقد جعله ذلك يفكر فى نحو « زيد قام » وهل « قام » بها فاعل مستتر تقديره « هو » أو ليس بها هذا الفاعل ، وانتهى — على قاعدته السابقة — إلى أن «قام» أيضاً ليست محتاجة إلى فاعل لأنها تدل عليه بنفسها ، وهذا ليس بغريب . وآية ذلك أنك تعرف من الياء فى الفعل المضارع « يعلم » أن الفاعل غائب مذكر ، ومن ألف القطع فى « أعلم » أنه متكلم ، ومن النون فى « نعلم » أنه متكلمون ، ومن التاء فى « تعلم » أنه مخاطب أو غائبة ، وكذلك أنت تعرف فى « علم » أن الفاعل غائب مذكر ، وبذلك ينتهى ابن مضاء إلى أن الفعل يدل على الحدث والزمان كما يقول النحاة ، ويدل على الفاعل أيضاً ، كما يقول هو ، وكما ترى فى هذه الأمثلة ، وهو يريد من ذلك كله أن يصل إلى أنه لا داعى لتقدير فاعل غير موجود فى الكلام ولا ظاهر فى التعبير .

وقد نفذ ابن مضاء من ذلك إلى فكرة طريفة ، وهى أن ضمائر التثنية والجمع فى مثل « قاما وقاموا » لا تعرب فاعلا ، بل هى علامات تدل على التثنية والجمع ، مثلها فى ذلك مثل علامة التأنيث . ومن المعروف أن هذه العلامة الأخيرة تذكر مع الفعل وتحذف إذا تأخر عنه الفاعل وكان مؤنثاً مجازيا ، تقول « طلع الشمس وطلعت الشمس » فاذا تقدم هذا المؤنث على الفعل تحتم ذكرها فلا تقول : إلا « الشمس طلعت » ولا يجوز أن تقول : « الشمس طلع » وكذلك الشأن فى الفاعل المثنى

والمجموع ، فانه إذا تأخر عن الفعل جاز لك أن تذكر هذه العلامات ، وهى لغة طيء وبلحارث بن كعب ، ويسميها النحاة لغة « أكلونى البراغيث » وقد جاءت فى الحديث والقرآن الكريم ، ويجوز لك أن تحذف هذه العلامات ، وهى اللغة المشهورة التى يجرى عليها جمهور العرب . هذا إذا تأخر الفاعل المثنى والمجموع ، فإذا تقدم لم يكن لك إلا حال واحدة هى ذكر هذه العلامات ، فتقول « قام الزيدون وقاموا الزيدون » ولا تقول « إلا الزيدون قاموا » ، كما تقول : « طلع الشمس وطلعت الشمس » ولا تقول إلا « الشمس طلعت » . وما من ريب فى أن هذه فكرة طريفة ، وهى تدل على مدى ذكاء ابن مضاء وبعد غوره فى فهم اللغة العربية ، وقرن أساليبها — فى دقة — بعضها إلى بعض .

ويناقش ابن مضاء بعد ذلك أبوابا من النحو مناقشة واسعة يبرهن بها على تعسف النحاة فى تطبيق نظرية العامل تطبيقاً جعلهم يرفضون بعض أساليب العرب ، كما جعلهم يستخرجون كثيراً من صور التعبير المعقدة غير المألوفة ، وأيضاً فقد جعلهم ينسون — فى بعض الأحيان — دلالات العبارات وما يقصد بها من معان ، وقد اختار لبيان ذلك ثلاثة أبواب ، وهى أبواب التنازع ، والاشتغال ، ونصب المضارع بالفاء والواو . أما التنازع فان النحاة يبحثون فيه صورة من التعبير دارت على ألسنة العرب ، وفيها نجد فعلين وراءهما معمول واحد مثل « آمن وصدّق المسلمون » . يقول علقمة :

تعفّق بالأرطى لهـا وأرادها رجالٌ فبـذّت نبلهم وكَليبُ

وقد رد النحاة هذه الصورة من التعبير لأنه لا يصح أن يتسلط عاملان على معمول واحد أو بعبارة أدق لا يصح أن يجتمع مؤثران على أثر واحد ، وإذاً فإما أن تعمل الأول وتضمر فى الثانى أو تعمل الثانى وتضمر فى الأول ، فتقول : آمن وصدّقوا المسلمون على رأى الكوفيين ، أو تقول : آمنوا وصدّق المسلمون على رأى البصريين . ويستمر النحاة فيضمرون المفعولات كما أضمروا

الفاعل ، وإنهم ليستخرجون أثناء ذلك كثيراً من الصور المعقدة وخاصة فى باب الأفعال التى تتعدى إلى مفعولين أو أكثر نحو قولهم « ظننت وظنانى شاخصاً الزيدين شاخصين » ، « وأعلمت وأعلمانيهما إياهما الزيدين العمرين منطلقين » ، ويحمل ابن مضاء على مثل هذه الصور التى ليس لها نظير فى كلام العرب ، وإنه ليرفضها ويرفض معها نظرية العامل التى جعلت النحويين يردون صورة أصيلة من التعبير العربى ، ويضعون مكانها صوراً نحوية مرتبكة .

ويخرج ابن مضاء من باب التازع إلى باب الاشتغال ، وهو باب وعر عويص ، فتراه يعرض أساليبه المختلفة من مثل قوله تعالى : « وإن أحد من المشركين استجارك » إلى مثل قول جرير :

أثعلبةَ الفوارسِ أم رياحا عدلتَ بهم طهيّةَ والخِشابا

ثم قول النحويين « زيداً ضربته » ، « وأزيداً لم يضربه إلا هو ، وأخواك ظناها منطلقين ، وأأنت زيداً ضربته ، وضربت زيدا وعمراً أكرمته ، وزيدا ضربت أخاه » إلى غير ذلك من أساليب لم تأت فى العربية ولكن جاءت فى كتب النحو . وإن ابن مضاء ليحمل على هذه الأساليب غير المستعملة ، وأيضاً فانه يحمل على طريقة دراسة النحاة للباب عامة ، وتقسيمهم لأساليبه بين مايجب رفعه ، وما يجب نصبه ، وما يرجح فيه الرفع ، وما يرجح فيـه النصب ، وما يجوز فيه الأمران مقدرين — فى أغلب العبارات — عوامل مضمرة . وكل ذلك يرفضه ابن مضاء ويضع مكانه قاعدة بسيطة وهى أن الاسم السابق للفعل فى هذه العبارات إن عاد عليه ضمير رفع رفعناه ، وإن عاد عليه ضمير نصب نصبناه ، وبهذا حل مشكلة باب الاشتغال وهو أكثر الأبواب النحوية تصعباً وتعقيداً .

وينتقل ابن مضاء إلى باب الفاء والواو فيبحث أمثلته بحثاً ينفذ منه إلى أن العرب حين تنصب إنما تريد أن تدل على معنى لا يتأتى مع الرفع ، ففى مثل « لا تشتم محمدا فتؤذيه » إن نصبت كان المعنى أن الايذاء يتسبب عن الشتم

أى أن الشم من أنواع الايذاء ، وإن رفعت كان المعنى على القطع أى فأنت تؤذيه وإن جزمت كان المعنى أن الشم يؤذيه أى من شأنه أن يفعل ذلك . وكذلك الشأن فى مثل « لا تأكل السمك وتشرب اللبن » إن نصبت كان المعنى لا تجمع بينهما ، وإن رفعت نهيته عن أكل السمك وأوجبت له شرب اللبن أى أنه ممن يشربه ، وإن جزمت كان النهى مسلطاً على الفعلين جميعاً ، وإذاً فالنصب ليس بأن مضمرة بعد الفاء والواو كما يزعم النحويون ، وإنما هو للدلالة على معنى فى نفس المتكلم .

أرأيت كيف هاجم ابن مضاء نظرية العامل وكيف طاردها ، وكيف استطاع أن يقضى عليها ؟ ! . وليس ذلك كل ما يبغى ابن مضاء أن يقضى عليه من علم النحو حتى ييسره على الناس ، فهو يبغى أيضاً أن يقضى فيه على ما يسمى بالعلل الثوانى والثوالث ، وانظر إليه يقول : « ومما ينبغى أن يسقط من النحو العلل الثوانى والثوالث ، وذلك مثل سؤال السائل عن زيد من قولنا « قام زيد » لم رفع ؟ فيقال : لأنه فاعل ، وكل فاعل مرفوع ، فيقول : ولم رفع الفاعل ؟ فالصواب أن يقال له : كذا نطقت به العرب ، وثبت ذلك بالاستقراء من الكلام المتواتر . . ولو أجبت السائل عن سؤاله بأن تقول له : للفرق بين الفاعل والمفعول ، فلم يقنعه ، وقال فلم لم تعكس القضية بنصب الفاعل ورفع المفعول؟ قلنا له : لأن الفاعل قليل لأنه لا يكون للفعل إلا فاعل واحد والمفعولات كثيرة ، فأعطى الأثقل الذى هو الرفع للفاعل ، وأعطى الأخف الذى هو النصب للمفعول ، لأن الفاعل واحد والمفعولات كثيرة ، ليقل فى كلامهم ما يستثقلون ويكثر فى كلامهم ما يستخفون ولا يزيدنا ذلك علماً بأن الفاعل مرفوع ، ولو جهلنا ذلك لم يضرنا جهله ، إذ قد صح عندنا رفع الفاعل الذى هو مطلوبنا بالاستقراء المتواتر الذى يوقع العلم » .

وواضح أن ابن مضاء يكتفى فى هذا المثال بالعلة الأولى وهى أن كل فاعل مرفوع ، ويرد العلة الثانية وهى أن الفاعل رفع للفرق بينه وبين المفعول ، كما يرد العلة الثالثة وهى أن الفاعل رفع لأنه قليل والرفع أثقل من النصب ، بينما نصب

المفعول لأنه كثير فأعطى الأخف حتى يكثر فى كلامهم ما يستخفون ويقل ما يستثقلون . ويستطرد ابن مضاء فيقول إن من العلل الثوانى ما يمكن أن يقبل لأنه مقطوع به مثل القاعدة التى تذهب إلى أن كل ساكنين التقيا فى الوصل وليس أحدهما حرف لين فإن أحدهما يحرك ، فإن قيل : ولم لم يتركا ساكنين ، قيل : لأن الناطق لا يمكنه النطق بهما ساكنين ، فهذه علة قاطعة . ثم يعود ابن مضاء فيقول إن من العلل الثوانى ما هو واه ضعيف مثل تعليلهم للفعل المضارع المعرب بأنه أعرب لشبهه بالاسم ؛ ومثل تعليلهم للأسماء الممنوعة من الصرف بأنها منعت من الجر والتنوين لشبهها بالفعل ويقول إنه يكفى فى مثل ذلك أن نعرف العلة الأولى التى نعرف بها كيف ننطق بكلام العرب . أما العلل الثوانى والثوالث فلا حاجة لنا بها ما دامت لا تفيدنا إلا أن العرب أمة حكيمة !. ثم يعرض بعد ذلك لما فى هذه العلل أحياناً من فساد ، ويأتى بمثال يبين فيه هذا الفساد فى العلل الثوانى وهو ما زعمه المبرد فى الأفعال المتصلة بنون الإناث من مثل « ضربن » و « يضربن » ؛ فقد ذهب إلى أن النون حركت لأن ما قبلها ساكن ، وقال فى الحرف الساكن قبلها إنه سكن لئلا يجتمع أربع متحركات ، ومعنى ذلك أنه جعل حركة النون لسكون الحرف السابق لها ، وجعل سكون الحرف السابق لها من أجل حركتها . وهذا بين الفساد ، لما فيه من دوران أو كما يقول أصحاب المنطق من دور .

وانتهى ابن مضاء من ذلك كله إلى أنه ينبغى أن نهمل مايسمى بالعلل الثوانى والثوالث فى النحو وأن نكتفى بالعلل الأول التى تصحح النطق ، يقول : « وكما أنا لا نسأل عن عين « عظِلم » ، وجيم « جعفر » ، وباء « بُرثُن » لم فتحت هذه وضمت هذه وكسرت هذه فكذلك أيضاً لا نسأل لم رفع « زيد » فإن قيل « زيد » متغير الآخر ، قيل كذلك « عظلم » يقال فى تصغيره « عظيلم » بالضم وفى جمعه على فعالل بالفتح ، فإن قيل للاسم أحوال يرفع فيها ، وأحوال ينصب فيها ، وأحوال يخفض فيها ، قيل : إذا كانت تلك الأحوال معلومة بالعلل

الأول : الرفع بكونه فاعلا أو مبتدأ أو خبرا أو مفعولا لم يسم فاعله ، والنصب بكونه مفعولا ، والخفض بكونه مضافا إليه صار الآخر كالحرف الأول الذى يضم فى حال ويفتح فى حال ويكسر فى حال » .

وعلى هذا النحو يلغى ابن مضاء فكرة العلل الثوانى والثوالث فى النحو حتى يريح الناس من كثرة تأويلات النحويين وتفسيراتهم وما يجنحون إليه من علل وهمية يطيلون الجدال والخلاف فيها . وهو كذلك يلغى فكرة العامل لما تجره على النحاة والناس من كثرة المحذوفات والتقديرات ، والخروج عن طبيعة التعبيرات . وأيضا فقد دعا إلى أن يلغى من النحو مثل قولهم : «ابن من البيع على وزن فعل» ما دام ذلك لم يأت فى اللغة ، وإنه ليقول : « إن الناس عاجزون عن حفظ اللغة الفصيحة الصحيحة ، فكيف بهذا المظنون المستغنى عنه » . وأخيرا نراه يدعو إلى أن يحذف من النحو اختلافات النحاة فيما لا يفيد نطقا مثل اختلافهم فى نصب المفعول فقد نصبه بعضهم بالفعل ، وبعضهم بالفاعل ، وبعضهم بالفعل والفاعل معا ! .

وأنت ترى من كل ما سبق أن ابن مضاء صفى النحو العربى لا من نظرية العامل فقط ، بل من كل ما يتصل بتصعيبه وتعقيده ، وبذلك وضع تحت أعين الباحثين من بعده خير الطرق التى يحسن بهم أن يتبعوها فى إصلاح النحو العربى إصلاحا لا يقوم على اقتراح علل ثوانٍ وثوالث مكان علل قديمة ، على نحو ما صنع الأستاذ ابراهيم مصطفى فى كتابه ، وإنما يقوم على احترام العمل القديم وتخليصه من كل ما يعوق جريانه وانطلاقه فى العقول والأفهام .

بين

الأدب المصرى و الفن المصرى

رأى « الأمناء » ، أن درس الأدب وتاريخه ، يجرى على ضرب من التناول السطحى ، والترديد التقليدى ، لا يساير تقدم المعرفة الانسانية ، ورقى الحياة العقلية . فنزعوا من ذلك وأنكروه ، وجعلوا من أهدافهم « أن يكون درس الأدب وتاريخه ، على منهج تصححه الخبرة بالحياة ، والنفس ، والجماعة ، ويمثل التقدم الإنسانى والرقى العقلى » .

ومضوا يقيمون هذا المنهج المرجو ، ويدعمون أسسه . فكان مما استقر من هذه الأسس عندهم :

(١) أن الفن ما دام فى حقيقته ليس إلا نشاطاً وجدانياً ، فهو شديد التأثر بيئته حتى ليستحيل عليه أن يتخلص من تأثيرها الذى يقرره العلم ويبينه ؛ فلا مفر للفن من أن يكون فى كل إقليم طابع شخصيته ، وصورة نفسيته ، إذا ما كان العلم إنسانياً غير إقليمى .

(٢) أن الفن القولى إنما هو جانب من جوانب الحياة الفنية العامة للجماعة أو الفرد ، فهو يجرى فى حياته وتدرجه على ما تجرى عليه تلك الحياة الفنية ، على اختلاف صنوفها ؛ ومن هنا يرتبط تاريخ الأدب بتاريخ ماعداه من سائر الفنون ، بصرية أو سمعية .

وتلك وما إليها من أصول المنهج فى تقدير « الأمناء » إنما هى حقائق علمية ، ليست مما يجرى حوله خلاف أو تناكر ، ولا تجدى فيه الوسائل الكلامية ، ومثل من ينكره مثل من ينكر قوانين الحرارة والضوء وما إليها

من القوانين الطبيعية ، فلن يبطل إنكاره سيرها واطرادها ، ولن يعوقها المنكر عن التحكم فى شخصه هو وحياته هو ، مهما يكن إنكاره عنيفاً أو مسرفاً .

ومن أجل ذلك التزم « الأمناء » فى درس الأدب وتاريخه أشياء ، وترسموا خطوات ليس هنا موضع تفصيلها ، ولكنا المهم أنهم ينظرون إليها تلك النظرة السابقة ، ويرونها ضرورية طبيعية ، ويعدون الإخلال بها إخلالا لا مجال للاعتذار عنه أو تلافيه إلا بالخضوع له .

وتلك الثقة فيهم هى التى تجعلهم يهتمون بتصحيح المنهج الفنى ، ويتلقون بالتقدير مثل البحث الذى نشره الزميل الكريم « الدكتور زكى محمد حسن » عن « وحدة الفن فى عصور التاريخ المصرى » بالعدد الأول من المجلد الثامن من مجلة كلية الآداب ، فتدفعهم هذه العناية وذلك التقدير إلى الوقوف عند أفكار يقررها الأستاذ المحترم ، ويرونها مما لا تطمئن إليه أصول المنهج الفنى ، فيعدون من واجبهم التحدث إلى الأستاذ وإلى قراء المجلة الجامعية الأدبية للكلية ، حول تلك النقط ، ولو بإجمال تام .

* * *

ينتهى الأستاذ فى ص ١٧ س ١١ وما بعده إلى : « أن الفن فى عصور التاريخ المصرى ليس وحدة تطورت تطوراً طبيعياً ، وإنما هو طُرُز مستقلة (!) بعضها عن بعض . . » فهو ينكر كما ترى أن يكون الفن المصرى قد سار فى تطوره سيراً طبيعياً ، ويرى أنها كانت قفزات ووثبات لا تجمعها وحدة ، وهو معنى قد سبق تقريره له قبل هذا الموضع ، وزاد عليه إنكار فعل البيئة المصرية فى الفن ، وتأثره بها . إذ يقول فى ص ١٦ س ١١ وما بعده ما نصه « .. ولكننا لا نطمئن إلى القول بأن هذه الفنون المصرية فى العصور المختلفة يمكن اعتبارها وحدة مستقلة قائمة بذاتها ، ولها مميزاتها ، وتحمل فى ثناياها أثر البيئة المصرية » ، فكأن هذه القفزات والوثبات غير المتسقة ، قد استعصت على التأثر بالبيئة المصرية حين حلت فيها ونزلتها ! !

وجلى أن « الأمناء » فى ثقتهم بالحقائق العلمية التى صدرنا بها هذه الكلمة ، لا يستطيعون موافقة الأستاذ على أن الفن المصرى لم يسر فى تطوره سيراً طبيعياً ، كما لا يستطيعون موافقته على أن كائناً ما ، فناً أو غير فن ، يستعصى على مطاوعة البيئة والانفعال بها ، وإن أمكن أن يوافقوه على أن هذا السير غير مستبين الخطا ولا واضح المعالم عند المتعرضين لتاريخ الفن ، أو أن أثر البيئة خفى غير باد للنظر العاجل عند هؤلاء المؤرخين ، لكن هذا ومثله لا يكفى لإنكار اطراد القوانين الفطرية فى سير التطور أو تأثير البيئة المادية والمعنوية ، .. نعم ، فإن ظروفاً طبيعية أو سياسية أو اقتصادية قد تطرأ على حياة الفن أو غيره من الكائنات فتهزها هزاً عنيفاً ، وتدخل عليها صنوفاً من التغيير الأساسى الشامل ، وتبدو كأنها قطعت صلته بماضيه وقديمه ، لكن الدارس الدقيق لا يسلم مطلقاً بهذا الانقطاع أو هذا السير غير المنسق لتطور الكائن ، مهما يشتد خفاء مسير هذا التطور ، وتظهر المفارقة الكبيرة بين القديم والحديث ، لأن الباحث واثق ثقة تامة ، أن هذا الحديث ليس إلا وليد القديم والعوامل الجديدة ، ونتاجاً للأصلين معاً لا يمكنه أن ينقطع عنهما ، وإن اختلف نصيبه من كل واحد منهما ، أو بدا قربه تماماً لأحدهما ، وبعده الشديد جداً عن الآخر .

ولقد روى الأستاذ — ص١٦س١٤— أن : « أعلام الاختصاصيين يقولون بأن الفن القبطى لم يستمد عناصره من الفن المصرى القديم ، وإنما أخذها جميعاً عن الفنون الهيللنستية ، وسائر الفنون المسيحية فى إقليم البحر الأبيض المتوسط » ومع تقديرنا لهذا الاختصاص وأعلامه ، ومع أن المسألة الفنية الخاصة ليست مسألتنا ، فإن الحقائق العلمية المنهجية حقائق إنسانية مشتركة ، يسعنا بل يلزمنا باسمها أن نلفت إلى اعتبارين ينبغى تقديرهما فى هذا الموضوع :

أولهما — ما بين الفن المصرى القديم ، والفن الإغريقى حيناً ، والهيللينى حيناً ، من تفاعل فى العصور المختلفة ، قد أخذ فيه الفن المصرى وأعطى كما هى سنة الحياة . وتتحكم فى هذا الأخذ وذلك الإعطاء نواميسُ متعددة منها فعل البيئة وتأثيرها .

فبقى أن تحص الصلة بين تلك الهيللينيات والمسيحيات الفنية ، والفن المصرى القديم قبل أن يمكن القول المطلق بأن الفن المصرى القديم لم يعط الفن القبطى شيئاً بوساطة هذين الفنين ؟! وبحسبنا ونحن غير مختصين ، أن نشير إلى هذه المسألة إشارة فقط : تنفيهم أن هذا الأخذ من الفن القبطى عن ذينك الفنين : لا يكفى للقول بقطع الصلة تماماً بينه وبين الفن المصرى القديم : وبسير التطور الفنى بالبيئة المصرية سيراً غير طبيعى : ولا متأثر بالبيئة المصرية !

وأما ثانى الاعتبارين اللذين أشرنا إليهما : فهو أن الأستاذ المحترم يشتغل بالزخرفيات . وإنما تلك الزخرفيات تطبيقات فنية لافنون أصيلة ، وهذه الزخرفيات قد يتغير ميدانها وموضوعها تغيراً قويا بفعل مؤثرات طارئة حتى تبــدو طفرة ومباغتة ، لكنك لو نظرت إلى التعبير فى الفن الأصيل الذى يطبّق فى تلك الزخارف وما إليها ، لوجدت وحدة التعبير ، ووحدة الانتقال فى الفن وتعبيره ، واضحة متسقة ، وقد سبقت لنا مناقشة شفوية مع الزميل المحترم حول هذه المسألة لا نرى المقام هنا يسمح بالعودة إليها أو الإفاضة فيها . ولكن بحسبنا أن نسوق مثالا عمليا يومياً للتطبيق الفنى ، يبدو فيه البعد والتفارق بين موضوعى التطبيق حتى لكأنهما متنافران ، لكن النظر الدقيق يستبين وحدة التعبير الفنى فى الموضوعين مع هذا التنافر ، وذلك المثل هو شيخ شرقى تحول إلى « خواجه » غربى فى زيه وسمته ، فزيه الأول وزيه الثانى ، هما التطبيق الفنى لذوقه فى اللون ، ويقابلان فى موضوعنا مادة الزخرفة ومجالها وشكلها ، كما يقابل الذوق الفنى للون فى الشيخ المتطور ، ما سميناه التعبير الفنى ... فبالنظر الأول يبدو أن الرجل قد تحول تحولا مفاجئاً ، لا يتصل فيه حاضره بماضيه أبداً ، وأين العمامة من القبعة ، والجبة من « الجاكتة » والحزام من « الكرافته » ؟! ، وهذا يشبه ما يحكم به النظر الأول فى التطور الزخرفى بين عصرين كالعصر الفرعونى والقبطى ، لكن وحدة المزاج الفنى ثابتة متسقة فى الشيخ الخواجة ، على أنها إما أن تكون قد بقيت لم تتغير فظل ذوقه اللونى ودلالة اختياره لألوان الزيين واحدة مع اختلاف الموضوعين

اختلافاً جلياً ، وإما أن يكون مزاجه الفني قد تطور بهذا الانتقال تطوراً بعيداً أو قريباً، فعدل عدولا تاما عما كان يتذوقه أولا . فيكون هذا التقابل والتنافر مظهراً من مظاهر التطور الكبير ، لكنه تطور طبيعي ومتسق على كل حال ، وإن كان التطور المزاجي للرجل قريباً بدت الصلة بشيء من التمعن . وفي كل الحالات يظل التعبير المزاجي متصلا فيه القديم الأول بالجديد الأخير صلة تقابل وانتقال كبير ، أو صلة تدرج وانتقال بطيء ، أو صلة تدرج وانتقال وسط ، وهو في الأحوال كلها تطور طبيعي السير يمكن ضبط مؤثراته القوية أوالضعيفة أوالمتوسطة ، وفي كل واحدة توجد الأسباب الطبيعية الفعالة ، لجعل التطور يتجه أحد هذه الاتجاهات .

فلو قلت إن بعد مابين الزيين كبعد مابين الفنون الزخرفية في عصرين يدل على عدم التطور الطبيعي ، واكتفيت بهذا الظاهر لما كنت محقاً ، ولو تمعنت لوجدت أن هذا الاختلاف البين لا يقطع الصلة الفنية ، ولا يجعل التطور على بعده وسعته إلا طبيعياً .

* * *

وعرض الأستاذ الزميل في ثنايا ما كتب للأدب المصري ، ففرق بينه وبين الفن المصري ، ولم يخضعهما — وهما ليسا إلا لونين من الفن — لمنهج فني واحد في تطورهما وتأثرهما : فقال في ص ١٦ س ١٨ مانصه « . . وقد يستطيع الذين يعنون بدراسة الأدب المصري في عصوره المختلفة ، أن يجدوا الصلات الوثيقة بين الآثار الأدبية في مختلف عصور التاريخ المصري ، وقد يلمسون أثر البيئة المصرية في كثير من تلك الآثار ، على الرغم من اختلاف لغاتها وعصورها ، ولكن المشتغلين بدراسة الفنون لا يستطيعون الوصول إلى مثل هذه النتائج » فهو على ما اتجه إليه ينفي أثر البيئة في الفنون غير الأدب ، وينفي الوحدة في الفنون غير الأدب ، ويجري حياة الأدب على غير ما تجري عليه حياة الفنون من نواميس ، وهو ما لا يستطيع « الأمناء » موافقة الأستاذ عليه . لأن الأدب ليس إلا جانباً من جوانب الحياة الفنية يخضع لما تخضع له من النواميس .

وضبطها سنن حيوية اجتماعية يقررها العلم ولا سبيل إلى إنكارها كما قدمنا . وليس معنى هذا أن تكون خطوات التطور الفنى فى الأدب هى نفس خطوات الفنون الأخرى ، وإنما نلتزم القول بأن المؤثرات العامة فى الحياة الفنية من بيئة وغيرها تؤثر فى الأدب كما تؤثر فى سائر الفنون ، وان المؤثرات الخاصة فى الحياة الإنسانية تؤثر فى الأدب أثرها الخاص ، كما تفعل المؤثرات المناسبة للفنون الأخرى فعلها فيها . فالاتصال بالبيئة ، وتسلسل التطور فى طريق طبيعى متسق ، من الظواهر التى يخضع لها الادب والفنون جميعاً ولا يفترق فيها الادب — عن غيره — ولن تتزعزع الثقة بتلك الأصول للمنهج الفنى وللزميل الكريم إن وافق أو خالف تحية .

« الأمناء »
مدرسة الفن والحياة

حول وحدة الفن

فى عصـــور التـاريخ المصرى

للدكتور زكى محمد حسن

رأى « الأمناء » أن مما لا تطمئن إليه أصول المنهج الفنى ما انتهيت إليه من « أن الفن فى عصور التاريخ المصرى ، ليس وحدة تطورت تطوراً طبيعياً ، وإنما هو طرز مستقلة بعضها عن بعض » .

والحق أنى لا أود أن تكون لى معهم فى هذا الشأن مناقشة تقف عند حد الكلام ، ولا تنتهى إلى نتائج مادية . فحسبى أن أقف عند عبارة من مقالهم ، أستمد منها بعض ما يلقى شيئاً من الضوء على وجهة نظرى . قال الأمناء : « . . . ثم فإن ظروفاً طبيعية أو سياسية أو اقتصادية قد تطرأ على حياة الفن أو غيره من الكائنات فتهزها هزاً عنيفاً ، وتدخل عليها صنوفاً من التغير الأساسى الشامل ، وتبدو كأنها قطعت صلته بماضيه وقديمه » وأنا أذكره بأن ظروفاً سياسية ودينية طرأت على حياة الفن فى مصر بفتوح الروم ، ثم العرب ، وبدخول المسيحية ، ثم الاسلام ، فهزتها هزاً عنيفاً ، وأدخلت عليها صنوفاً من التغير الأساسى الشامل ، فأضعفت صلة بعض مراحلها بالبعض الآخر أيما إضعاف .

وقال الأمناء عقب ذلك : « لكن الدارس الدقيق لا يسلم مطلقاً بهذا الانقطاع ، أو هذا السير غير المتسق لتطور الكائن ، مهما يشتد خفاء مسير هذا التطور ، وتظهر المفارقة الكبيرة بين القديم والحديث ، لأن الدارس واثق ثقة تامة ، ان هذا الحديث ليس إلا وليد القديم والعوامل الجديدة ، ونتاجاً

تصورتين معاً لا يمكنه أن ينقطع عنهما ، وإن اختلف نصيبه من كل واحد منهما ، أو بدا قريبه تماماً لأحدهما ، وبعده الشديد جداً عن أحدهما » . وإنى أزعم أنى دارس — أنه بتاريخ الفن المصرى فى عصوره المختلفة إلماماً أطمئن إليه ، وأتخصص بعد ذلك فى المرحلة الإسلامية منه — أما الدقة فأنشدها دائماً ، وقد أصيبها أحياناً . أما أنى لا أسلم مطلقاً بهذا الانقطاع فشىء لا أستطيع أن ألزم نفسى به . وليس يغير من حقائق الأمور أن لا أسلم به : ما دمت أشاهده وأراه وألمسه ، وما دام هو النتيجة التى تنتهى إليها دراستى . وهل يسخط « الأمناء » إذا اصطنعت مذهب «ديكارت» فتجردت من العواطف القومية[1] واستقبلت القضية التى نحن بصددها خالى الذهن وغير متقيد بشىء ولا مذعن لشىء إلا مناهج البحث العلمى الصحيح[2] ؟ :

ومهما يكن من الأمر، فإن المناقشة فى هذه القضية لن تؤدى إلى نتيجة واضحة جلية . وإنما الخير فى أن يظفر « الأمناء » بمؤرخ من مؤرخى الفن يرفعون إليه استئنافاً للحكم الذى وصلت إليه ، لعله يدرس القضية ثانية فيصل فيها إلى حكم يطمئنون إليه . وقد يقوم بينى وبين مثل هذا الاختصاصى رد ودفع ، ولكننا سوف نلجأ إلى الحجج الفنية . أما الحجج الكلامية مع « الأمناء » فليس لى قبل بها ؛ فهم فرسان البلاغة وأبطال المساجلة والمناظرة[3] .

وقد كتب الأمناء أنى زدت على القول بأن الفن المصرى لم يسر فى تطوره سيراً طبيعياً إنكار فعل البيئة المصرية فى الفن ، واستدلوا على ذلك بقولى « ولكنا لا نطمئن إلى القول بأن هذه الفنون المصرية فى العصور المختلفة يمكن

---

(١) ، (٢) ليس الحديث فى شئ ما عن العواطف أو القومية ؛ بل هو حديث عن القوانين الطبيعية التى يراد اقامة المنهج الفنى عليها (الامناء) .

(٣) ليس فى الموضوع بلاغة ولا مناظرة ؛ بل نزول على حكم القوانين الطبيعية التى لا يوضع منهج البحث العلمى الا عليها دون غيرها (الامناء) .

اعتبارها وحدة مستقلة بذاتها ، ولها مميزاتها ، وتحمل فى ثناياها أثر البيئة المصرية »
والحق أنى برىء من هذا كله . فجملة « تحمل فى ثناياها أثر البيئة المصرية »
وصف لكلمة « وحدة » . ولست أجهل أن الأساليب الفنية التى أدخلتها
المسيحية والاسلام فى مصر تأثرت بالبيئة المصرية إلى حد يسير ، ولكن الذى
أقرره أن هذا التأثر لم يقطع الصلة بينها وبين أصولها الأولى ، ولم يجعلها تطوراً
طبيعياً للأساليب الفنية التى ازدهرت فى مصر الفرعونية .

أما قول « الأمنــــاء » انى أستند على الزخرفيات ، « وإنما تلك
الزخرفيات تطبيقات فنية لا فنون أصيلة » فقول لا محل لمناقشته أو الافاضة فيه هنا
ولا سيما أن مصر لم تعرف إلا هذه الزخرفيات التى لا يريد الأمناء أن يعترفوا
بها فنوناً أصيلة ، ولكن بحسبى أن أرجع القارئ إلى ما كتبته فى هذا الصدد
فى الطبعة الجديدة من كتابى «الفنون الايرانية فى العصر الاسلامى» (ص٤٤و٤٥) .

بقى أن أذكر « للأمناء » أن الوحدة وشدة التأثر بالبيئة فى تاريخ الفنون
المصرية لا تظهران واضحتين ، إلا فى البسيط البدائى من الفنون الشعبية التى لا يعنى
بها مؤرخو الفنون ، وإنما يدرسها الاختصاصيون فى علم الشعوب والأجناس
(Ethnography, Volkerkunde) ، مثل الأوانى المصنوعة من الفخار ،
والرسوم البدائية على الجدران وغيرها .

وبعد فان « الأمناء » مخلصون لأهدافهم ، وحريصون على منهجهم ؛ ولكن
وسائلهم الكلامية لا تجدى فى حملى على إنكار النتائج العلمية [1] التى أصل إليها
خالياً من كل اغلال التعصب أو التأثر بما وصل إليه غيرى من نتائج . ولهم أخلص
شكر وأطيب تحية .

---

(١) ان تكون النتائج علمية مع انكار القوانين الطبيعية فى سير التطور سيرا طبيعيا
وتأثير المؤثرات الفطرية . . واقامة المنهج على تلك القوانين الطبيعية ليست أسلوبا كلاميا ،
بل أسلوبا عملياً لا يمكن ايقاف تأثيره (الامناء) .

موقف اليهودية من التصوير

وعلاقته بالإسلام

بقلم جمال محمد محرز

وقف الاسلام من التصوير موقفاً خاصاً ، هو فى رأى البعض تحريم ، وفى نظر البعض الآخر كراهية[1] .

ويعترض الباحث فى هذا الموضوع ، وخاصة عند الكلام على الأسباب التى حدت بالاسلام أن يقف موقفه هذا ، مسألة تأثير اليهود ؛ إذ من قائل أن النبى[2] قد تأثر فى أحاديثه التى تروى عن التصوير[3] بمن حوله من اليهود ، لأن دينهم يحرمه . فهل دينهم يحرم التصوير حقاً ؟ وهل لهم يد فى هذا الموقف ؟

وللاجابة عن السؤال الأول ، يجب علينا أن ننظر إلى ما يقوله العهد القديم . كتابهم المقدس . أولا ، ثم إلى ما يقصه القرآن الكريم عن أنبياء بنى اسرائيل ثانياً ، ثم إلى ما تدل عليه آثارهم ثالثاً .

واليك آيات الاصحاحات الخاصة بالتصوير[4] .

(١) لا يكن لك آلهة أخرى أمامى . لا تصنع لك تمثالا منحوتاً صورة ما مما فى السماء من فوق وما فى الأرض من أسفل وما فى الماء من تحت الأرض . لا تسجد لهن ولا تعبدهن لأنى الرب إلهك[5] .

---

(١) راجع تيمور باشا والدكتور زكى محمد حسن : التصوير عند العرب ص١١٩—١٢٩

(٢) لم يتعرض القرآن الكريم لتصوير بشىء ، وكل اعتماد المسلمين فى هذه المسألة على الأحاديث .

(٣) راجع باب التصوير فى البخارى وغيره من كتب الأحاديث .

(٤) آيات الاصحاحات المختلفة المذكورة هنا مأخوذة من الكتاب المقدس طبعة بيروت سنة ١٩٢٦

(٥) سفر الخروج : اصحاح ٢٠ آيات ٣ — ٥

(٢) لا تلتفتوا إلى الأوثان . وآلهة مسبوكة لا تصنعوا لأنفسكم . أنا الرب إلهكم[١] .

(٣) لا تصنعوا لكم أوثانا . ولا تقيموا لكم تمثالا منحوتا أو نصباً . ولا تجعلوا فى أرضكم حجراً مصوراً لتسجدوا له . لأنى أنا الرب إلهكم[٢] .

(٤) فاحتفظوا جدا لأنفسكم . فانكم لم تروا صورة ما يوم كلمكم الرب فى حوريب من وسط النار . لئلا تفسدوا وتعملوا لأنفسكم تمثالا منحوتا صورة مثال ما . شبه ذكر أو أنثى شبه بهيمة ما مما على الأرض . شبه طير ما ذى جناح مما يطير فى السماء ، شبه دبيب ما على الأرض . شبه سمك ما مما فى الماء من تحت الأرض . ولئلا ترفع عينيك إلى السماء وتنظر الشمس والقمر والنجوم كل جند السماء التى قسمها الرب إلهك لجميع الشعوب التى تحت كل السماء فتغتر وتسجد لها وتعبدها[٣] .

(٥) احترزوا من أن تنسوا عهد الرب إلهكم الذى قطعه معكم وتصنعوا لأنفسكم تمثالا منحوتاً صورة كل ما نهاك عنه الرب إلهك . لأن الرب إلهك هو نار آكلة إله غيور[٤] .

(٦) لا يكن لك آلهة أخرى أمامى . لا تصنع لك تمثالا منحوتاً صورة ما مما فى السماء من فوق وما فى الأرض من أسفل وما فى الماء من تحت الارض لا تسجد لهن ولا تعبدهن لأنى أنا الرب إلهك إله غيور[٥] .

(٧) ملعون الانسان الذى يصنع تمثالا منحوتاً أو مسبوكا رجساً لدى الرب عمل يدى نحات ويضعه فى الخفاء[٦] .

---

(١) سفر اللاويين : اصحاح ١٩ آية ٤
(٢) » اللاويين : » ٢٦ » ١
(٣) » تثنية الاشتراع : » ٤ آيات ١٥ — ١٩
(٤) » تثنية الاشتراع : » ٤ آيات ٢٣ — ٢٤
(٥) » » » : » ٥ آيات ٧ — ٩
(٦) » » » : » ٢٧ آية ١٥

ولنناقش الآن الآيات حتى نستطيع أن نخرج بنتيجة عما نقصده . أما عن المثال الأول ، فهنـاك اختلاف حول المقصود بالنهي ، أهو منصب على الصناعة أم مقصود به العبادة ؟ وذلك لأن الآية ختمت بالنهي عن السجود والعبادة . وإننا نرى أن الغرض هو تحريم العبادة ، لأن الآيات بدأت بالنهي عن وجود آلهة أخرى ، وانتهت بذكر « أنا الرب إلهك » وفي ذلك مايشعر بأن المقصود بلفظ التماثيل هو أن تكون تصويراً لآلهة أخرى .

وليس أدل على صحة ما نذهب اليه من المثال الثانى ، لأنه ينهى عن صنع آلهة مسبوكة ، وما هذه الآلهـة المسبوكة إلا التماثيل . وبذا يكون الغرض من التحريم هو العبادة .

ويوضح لنا المثال الثالث الغرض المقصود من هذه التماثيل . حيث يقول : لا تصنع — ولا تقيم — ولا تجعل . . . لتسجد ، وبذلك يكون المقصود بالنهي هو العبادة وليست الصناعة .

أما الأمثلة الثلاثة التالية (٤ ، ٥ ، ٦) فليست إلا ترديداً لآيات الأمثلة السابقة ، ولـكن المثال الأخير (٧) يناقض الاستنتاج السابق ، إذ أنه يلعن صانع التماثيل ، فكأنه يحرم بذلك الصـــناعة ، خصوصاً وانه لم تلحق به آيات للعبادة . فـكيف نوفق بين النتيجة السابقة وبين هـذه الآية إن كان من الممكن التوفيق بينهما .

في الواقع أن تلك الآية لا يمكن أن تفسر إلا بلعن من يصنع تمـاثيلا للعبادة بالرغم من عدم ذكر عبارة للعبادة ، ولعل في عبارة « ويضعه في الخفاء » رمزاً للعبادة .

أما تفسير الآية فدليله من التوراة نفسها ، لأننا إذا ما فسرناها على ظاهرها ، ولعنا صانع التماثيل ، نكون بذلك كالذى يلعن موسى ، لأنه رسم الـكاروبيم

فى قبة الشهادة [١] ، وصنع حية من نحاس فى البرية [٢] ، ويلعن أيضا سليمان لأنه أمر بصنع تماثيل وأسود لتزين المعبد [٣] .

ولقد أيد القرآن الكريم ما تذكره التوراة عن سليمان . فيقول الله سبحانه وتعالى « ويعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات اعملوا آل داود شكرا وقليل من عبادى الشكور [٤] » .

ونظن أنه لم يعد هناك مجال بعد الآن للشك فيما تقصده آيات العهد القديم ، وأنه قد أصبح من الواضح أن التحريم هو تحريم عبادة لا تحريم صناعة ، إذ ليس من المعقول أن يقترف كل من موسى وسليمان محرما بصناعتهما التماثيل . وليس لأحد أن يدعى غير ذلك ، خاصة وأن أول أنبيائهم وآخرهم قد سمحا بصناعة التماثيل ورسم الصور .

وزيادة على هذا ، وتأكيداً لما ذكر من قبل . ما وصل إلينا من آثارهم ، إذ قد كشف عن آثار يهودية ذات نقوش ورسوم ، ومما يزيد فى أهميتها أن بعضها يتعلق بآثار دينية . فهى معابد يهودية بعضها نقوش حائطية ، وبعضها الآخر فسيفساء ذات رسوم آدمية وحيوانية ، وبذلك نكون قد توصلنا إلى تأييد مادى لا سبيل إلى نكرانه .

وأول هذه المعابد معبد « دورا » على نهر الفرات ويرجع تاريخه إلى سنة ٢٤٥ ميلادية ، وبه عدة نقوش حائطية تمثل حوادث من العهد القديم كالنبى حزقيال وهو فى وادى العظام راكباً حصانا [٥] ، وقصة الفداء [٦] وقصة موسى : العثور عليه [٧] وخروجه من مصر [٨] .

---

(١) كورنيليوس فان ديك : كشف الأباطيل فى عبادة الصور والتماثيل ص ١٦ .

(٢) سفر العدد : اصحاح ٢١ آية ٩ . ولقد كسرها الملك حزقيا عندما بدأ الناس فى تبخيرها دون عبادتها . سفر الملوك الثانى اصحاح ١٨ آية ٤

(٣) سفر الملوك الأول اصحاح ٧ آيات ٢٥ — ٢٩

(٤) سورة سبأ : آية ١٣

(٥) Adolphe Lods : Les Prophetes d'Israel et le Judaisme Ancien Pl VII

(٦) Leibovitch : Hellenism et Hebraism فى مجلة جمعية الآثار القبطية المجلد ٥ سنة ١٩٣٩

(٧) Rostovtzeff : Dura Europos and its Art pl XXIII

(٨) *Ibid.* pl XXIV

والمعبد الثانى فى نوران (عين دوق) بالقرب من تل السلطان ويرجع إلى القرن الرابع أو الخامس الميلادى . وبه فسيفساء تمثل المجموعة الفلكية، وقد أصاب هذه الفسيفساء التلف : كما أن به رسما يمثل قصة النبى دانيال فى جب الأسد[1] .

وفى مدينة جراش معبد من القرن الرابع أو الخامس الميلادى، وبه فسيفساء بها رسم يمثل فلك نوح والحيوانات[2] .

ونجد فى بيت ألفا بالقرب من بيت شان معبدا يرجع إلى القرن السادس الميلادى ، وبه فسيفساء . وصلت سليمة لحسن الحظ . ونجد من بين رسومها رسما للشمس على هيئة وجه آدمى فى عربة يجرها أربعة جياد ، كما نجد رسما آخر لقصة الفداء[3] .

ويذكر لنا بنيامين الثانى[4] أنه رأى فى ضريح النبى حزقيال فى قرية الكفل جنوبى الحلة بالعراق ، صورتين ، تمثل إحداهما النبى حزقيال ، والأخرى الملك يهوياكيم ، وهما صورتان كبيرتا الحجم . ويذكر بنيامين أن هذا القبر مزار لليهود من مختلف البلاد[5] .

ولقد عثر كذلك على كثير من التماثيل فى منازل اليهود المكتشفة فى فلسطين وفى مصر فى جزيرة أنس الوجود[6] .

وثمة نقوش فى سراديب Catacomp روماغريبة عن تقاليد الفن الرومانى ، وتدل على أنها مشتقة من مصدر شرقى يظن أنه يهودى ، ويقال إن اليهود لا يزالون يحتفظون بكتب ذات رسوم[7] .

---

(١) Albright. W. F.: The Archæology of Palestine & the Bible p 59.

(٢) *Ibidem*

(٣) *Ibidem*

(٤) ويدعى بنيامين التطيلى من نافر وهو حاخام يهودى من القرن ١٢م زار القسطنطينية ومصر وبلاد الجزيرة وإيران . راجع دائرة المعارف البريطانية .

(٥) يوسف رزق الله غنيمة : نزهة المشتاق فى تاريخ يهود العراق ص ٢٠١

(٦) Encyclopædia of Religion & Ethics. Images & Idols. Albright: op. cit. pl. 109.

(٧) Dalton : East Christian art p 302 Pijoan : The Art in the Middle Ages p 13.

ولقد وصل إلينا اسم أحد المصورين اليهود وذلك على نقش حائطي في أحد منازل « دورا » وهذا النقش من عمل مصورين أحدهما هذا المصور اليهودى والآخر من أهل تدمر [1] .

وقد يعترض البعض على نقوش المعابد السالفة الذكر ، بأنها من العصر المسيحى، ويقولون لعل يهود هذا العصر كانوا غير متمسكين بتعاليمهم الدينية بخلاف الأوائل . ولكن هذا غير الواقع ، إذ نعلم من العهد القديم أن كثيرا من التماثيل كانت موجودة عند بنى إسرائيل ، فيذكر مثلا أن شخصا يدعى ميخا كان له بيت أصنام [2] ، كما يذكر أن تمثالا مخروطا (ترافيم) كان عند داود [3] ، وهذا علاوة على ما كان يزين هيكل سليمان .

ونعتقد بأنه لو لم تدمر المعابد الأولى فى عهد ملوك بابل [4] ، الذين سبوا بنى إسرائيل مدة سبعين عاما ، وخربوا معابدهم ، وهدموا منازلهم ، وحرقوا كتبهم ؛ وفى عهد الحكم الرومانى [5] ، لوجدنا الكثير من النقوش والتماثيل ، وما ورد عن هيكل سليمان ، لأحسن شاهد على ما نقول .

ومن الغريب ، أن يثور يهود العصر المسيحى على الرومان من جراء التماثيل مع أن معابدهم مزينة بالنقوش الآدمية والحيوانية ، فمن المعروف أنهم ثاروا وحطموا تمثال نسر من الذهب كان الرومان قد وضعوه على أحد أبواب الحرم ، كما ثاروا عام ٦٦ ميلادية وخربوا منزل هيرود انتيباس فى طبريه لما به من تماثيل حيوانية [6] . ويغلب على الظن أن مرجع هذه الثورات إنما هو اعتقاد اليهود ان مثل هذه التماثيل وخاصة تماثيل الآلهة تدنس أرض الوطن [7] .

---

(١) Rostovtzeff : *op. cit* p. 94.

(٢) سفر القضاة : اصحاح ١٧ آية ٥

(٣) سفر صموئيل الأول : اصحاح ١٩ آية ١٣

(٤) هدم نابوخذ ناصر بيت المقدس عام ٥٨٦ ق . م

(٥) هدم أنتيوكس أبيفانوس المعبد عام ١٦٨ ق.م وهدم تيتوس بيت المقدس عام ٧٠ م

(٦) Encyclopaedia of Religion & Ethics: Images & Idols (Judaism.

(٧) Lawrence: Movements in Europian History; p. 62.

أما عن عداوة اليهود للتماثيل والصور ، فالظاهر أنها ترجع إلى اعتقادهم بأنها كانت السبب فيما نالهم من الاضطهادات والسبي والتعذيب ، ونتيجة لتسرب العادات الأجنبية الى عقائدهم ، لأنها كانت تمهد لهم السبيل إلى الانحراف عن جادة الحق والزيغ عن الدين القويم ، وذلك باتخاذ التماثيل آلهة . وقد نص العهد القديم على ذلك صراحة[1] .

أما مايوجد منها داخل المعابد فلاخوف من عبادتها ، لأن هذه المعابد لم تشيد الا لله سبحانه وتعالى ، فليس من المعقول إذن أن يشركوا به أحدا داخل بيته ، بعكس ما يوجد منها خارج المعبد إذ من السهل أن تصبح آلهة فيما بعد . ولهذا السبب تأصلت العداوة فى نفوسهم ولم يطيقوا ذكر أسمائها[2] فاهيك بوجودها أمامهم .

وعلى كل حال ، فان هذا الشعور بالكراهية والبغضاء الذى انقلب إلى تحريم لا يستند إلى أساس من الدين ، هو المعروف عن اليهود إلى الآن . ويظن أن هذا الشعور ، أو التحريم تجاوزا ، كان له أثره فى الاسلام من حيث كراهية الاسلام التصوير .

والحق ، أن بحث هذا التأثير من حيث إنه واقعى أم لا ، من الصعوبة بمكان ، وذلك لافتقارنا إلى الأدلة الملموسة القاطعة ، وكل ما لدينا لا يساعدنا على الإدلاء برأى قاطع ، ولا يعدو الأمر مجرد الترجيح .

ومما يزيد فى صعوبة بحث هذه النقطة ، خلو القرآن الكريم من آيات تتعلق بالتصوير فلا نجد ما يدل على التحريم أو الكراهية . وكل اعتمادنا فى هذا الموضوع على الأحاديث النبوية ، ومن هنا كان القول بالتأثير اليهودى حيث يذهب أصحاب الرأى بالتأثير إلى أن النبى تأثر بمن حوله من اليهود .

---

(١) سفر عذرا : اصحاح ٩ آية ٧

(٢) كورنيليوس فان ديك . المصدر السابق ص ١٢

ولكننا إذا ما دققنا وأمعنا النظر، وتفحصنا مالدينا من أدلة لتبين لنا أن النبي لم يتأثر باليهود، وأن موقفه كان من صميم رسالته. ولقد روى عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال « لا تدخل الملائكة بيتاً فيه كلب ولا تصاوير » . ولقد قيل إن سبب ذلك الحديث هو تأخر سيدنا جبريل عن موعد كان قد ضربه للنبي بسبب وجود كلب بمنزل النبي[1]، كما قيل إن سبب هذا التأخير هو وجود ذلك الستر المصور فى منزله[2].

من هذا نرى أن سبباً من أسباب الكراهية كان مصدره الوحي. ولو أثر أن النبي كان على علم بعدم تحريم اليهودية للتصوير مثل ما وصلنا عنه من معرفته لتزيين أضرحة المسيحيين بالصور[3]، لاستطعنا الجزم بعدم تأثره باليهود، لأنه من غير المعقول أن يتأثر بقوم فى مسألة تدل أعمالهم على خلاف ما يقولون عنها.

ولكن الآية الكريمة المذكورة فى سورة سبأ السابقة الذكر، تلقى لنا شعاعا من الضوء ينير لنا السبيل بعض الشيء، ونستطيع أن نقول إن النبي كان يعلم أن اليهودية لا تحرم التصوير، ونفهم من كلام المفسرين عند شرحهم لهذه الآية أن مثل هذه المعرفة كانت موجودة فعلا، فيقولون عن تحريم التصوير أنه شرع مجدد[4]، كما روى بعضهم عن شخص يدعى أبو العالية أن اليهودية لا تحرم التصوير[5].

وهم لا يذكرون أى شخص يعنون، إذ يوجد أكثر من واحد[6]، غير أنى أرجح أنه رفيع المدعو أبو العالية الرياحي، المتوفى فى شوال عام ٩٠ هجرية،

---

(١) البخارى : باب التصوير.

(٢) الحازمى : كتاب الاعتبار فى بيان الناسخ والمنسوخ من الآثار.

(٣) طبقات ابن سعد : ج ٢ قسم ٢ ص ٣٤ (طبعة سخاو) : تيمور باشا والدكتور زكى محمد حسن : التصوير عند العرب ص ١٢٨

(٤) السيوطى والبيضاوى والخازن والنسفى وأبو السعود.

(٥) الزمخشرى والنيسابورى والشربينى.

(٦) الحسن بن مالك أبو العالية الشامى مولى الصيين، توفى سنة ٢٤٠ هـ : انظر ذيل ابن خلكان : محمد بن شاكر بن أحمد الكتبي ص ١٢٩، ١٣٠، أبو العالية البراء واسمه زياد ابن فيروز وكان قليل الحديث، انظر طبقات ابن سعد ج ٧ قسم ٢ ص ٧ (طبعة سخاو).

ولقد أدرك عمرا وعليا وسمع عن الصحابة . ويذكر ابن سعد فى كتابه « الطبقات الكبير » أنه كان ثقة كثير الحديث ، وسمع عن عمر وأبى بن كعب وغيرهما من أصحاب الرسول[1].

ولذلك نستطيع أن نقول ان النبي لم يكن متأثراً فى موقفه هذا إزاء التصوير باليهود للأسباب السالفة الذكر ، ولأن ذلك أمر تقتضيه طبيعة رسالته ، وهى القضاء على الشرك والدعوة إلى الوحدانية . ولما كانت تلك التماثيل والصور بمثابة الجرثومة ، كان لا بد إذن من القضاء عليها حتى يسلم المسلمون من هذا الداء. ونحن نعلم أن الأوثان التى قدسها الناس فى الجاهلية كانت مقامة أصلا للذكرى ليس إلا ، ولكن بتقادم العهد نسى الناس ذلك وعبدوها .

(١) ابن سعد : الطبقات الكبير ج ٧ قسم ١ ص ٨٥ (طبعة سخاو) .

أُنوريس

قصـــة الحضارة المصرية

الدكتور محمد أنور شكرى

وهى قصة استطاع الأستاذ (هـ . يونكر) استخلاصها من النقوش المتفرقة والمناظر المختلفة على جدران معابد العهد « اليونانى الرومانى » فى مصر وبلاد النوبة السفلى [١]. وقد قارنها بالقصص المماثلة ، ورأى من انتشارها وما كان لها من آثار فى ألقاب الآلهة وفى الحفلات والمواكب الدينية فى ذلك العهد ما يدل على قدم عهدها [٢] ، وقد أمكنه استخلاصها على النحو التالى :

كان إله الشمس (رع) يعيش على سطح الأرض ويتولى عرش مصر ، فى حين كانت ابنته (تفنوت) [٣] تقطن الصحراء الشرقية لبلاد النوبة [٤] ، وذلك كلبؤة تجوب الوديان ، يتطاير الشرر من عينيها ، ويندلع اللهيب من أنفاسها ، ويتقد قلبها من الغل ، لا تنثنى عن مطاردة أعدائها ، تقهرهم ثم ترشف من دمائهم حتى اصطبغ لونها بلون دماء ضحاياها .

---

(١) H. Junker, Der Auszug der Hathor-Tefnut aus Nubien, Berlin 1911.

(٢) *Ibidem*, S. 10 ff., 56.

(٣) وهو الاسم الذى اتخذته بطلة القصة بعد انتشار عبادة الشمس ، على أنها الى جانب ذلك اتخذت أسماء مختلفة ، يرجع بعضها على الأقل الى أسباب محلية ، ومن هذه الأسماء « حاتحور » و « محيت » و « وأبس » و « ربيت » (تريفيس) و « نسرت » و « موت ». ومما يدل على أن هذه الأسماء لشخصية واحدة ، مماثلة الألقاب والصفات ، علاوة على هذا كثيراً ما يرد فى النصوص « تفنوت فى شكل حاتحور » الى غير ذلك .

(٤) فى مكان يسمى « بوجم » . على أنه ورد فى كثير من الأحيان أنها كانت تقطن « كنست » وقد دال « يونكر » على أنها الصحراء الشرقية لبلاد النوبة .

رغب (رع) فى أن تكون ابنته بالقرب منه ، ولعله كان يدفعه إلى ذلك غرض مزدوج . فقد جاء عنها : أنها ابنته التى خرجت منه ، والتى يحبها قلبه ، والتى يتهلل لرؤياها وجهه ، والتى ينبغى أن تعود إلى أبيها . على أنها من ناحية أخرى ضربت الأمثلة الكثيرة على شجاعتها ، مما دعا إلى رغبة أبيها فى أن تكون إلى جانبه لتظله بحمايتها ولتقهر أعداءه .

عهد (رع) إلى (شـــو) [1] و (تحوت) [2] بتنفيذ رغبته . أما (شو) ، وهو ابن (رع) المحبوب : الذى قيل عنه إنه يبهج قلب أبيه ؛ فقد كان أسداً زائراً ذا قوة عظيمة ومخالب قوية ، وهو الذى قام بحماية أبيه وقهر خصومه مرتين عندما اضطر إلى الاختفاء من أعدائه ، لذلك كان (شو) حريا بالقيام بهذه المهمة . وهو أيضا كأخ (لتفنوت) [3] ، كان أصلح من يوفد لاقناع أخته . على أنه من الجائز أيضا أنه تطوع لهذا الأمر بمحض إرادته ولغاية فى نفسه ، وخاصة إذا علمنا أنه غدا فيما بعد زوجا لهـا ، وأصبح يلقب على الدوام بأنه رفيقها المخلص ، وزوجها الجميل ، كما ظلت (تفنوت) دائمًا إلى جانبه تلازمه أينما حل ، وأصبح يطلق عليها « الزوجة الجميلة لأخيها شو » .

أما (تحوت) فقد أوفد مع (شو) ليستهوى بعباراته الجميلة وتعاويذه السحرية (تفنوت) ، لأنه بغير فنون السحر لم يكن فى الاستطاعة إغراؤها على ترك موطنها فى الصحراء .

اتخذ كل من (شو) و (تحوت) شكل قرد ، ولعل ذلك يرجع إلى أن (تفنوت) قد ألفت فى الصحراء مظهر هذا الحيوان ، ثم سارا فى طريقهما

---

(١) هو الاسم الذى اتخذه « أنوريس » بطل القصة القديمة بعد انتشار عبادة الشمس وان كان قد احتفظ الى جانبه باسمه القديم . و « شو » هو ابن اله الشمس « رع » فى ديانة عين شمس ؛ أما « أنوريس » فهو الاسم اليونانى للاله « اينى حرت » ومعنى اسمه هـذا « جالب البعيدة » .

(٢) وهو اله الحكمة والسحر ومخترع الكتابة الهيروغليفية وقد كان كاتب الآلهة .

(٣) فى الرواية المتأخرة للقصة : انظر صفحة ٩٩

إلى بلاد النوبة . وبعد أن جاب (شو) الوديان ، التي بأحته فى (بوجم) ، وقد حفظت لنا صورة منقوشة على جدار أحد المعابد[1] تمثل (تفنوت) فى شكل لبؤة ضاريه ، قد انتصب ذيلها ، وأمامها (تحوت سيدپنبس)[2] فى شكل قرد رافعا يديه تبجيلا وتعظيما . ومما حفظ لنا من بعض النصوص يتجلى أن (تحوت) أخذ يستهوى (تفنوت) بحديثه لها عن البدائع التى لها أن تشاهدها وتتمتع بها فى بلاد أبيها ، كما راح يحدثها عن نيل مصر وسائر عجائب بلاده ، ويغريها بالرجوع معه لتشاهد ذلك بنفسها ، وعند ذلك تترك خلف ظهرها إلى الأبد بلاد النوبة ، وتهجر صحراءها الى بلاد العجائب ، بنيلها العريض ، وحقولها الخضراء ، ومدنها وقراها ، حيث تبنى لها المعابد ، تعبد فيها ، وحيث لا تضطر فى غذائها إلى الاعتماد على القنص ، إذ سوف تقدم لها كل يوم على موائد القربان الغزلان والوعول وسائر الحيوان ، الذى يعيش فى الصحراء ، كما يقدم لها النبيذ ، تنتشى به وينفى عن قلبها كل حزن ، وسوف لا يفتر الرقص والغناء والعزف أمامها أبدا .

لم يكتف (تحوت) بهذا العرض الوصفى ، وإنما قدم لها لأول مرة قدحا من النبيذ ، واستحضر لها الغزلان ، ودعا بالعزف أمامها ، وأراها من سحره ما أعجبها ، وقدمه لها وهو يتلو تعاويذه السحرية .

وعلى نحو مشابه عمد (شو) إلى استمالتها ، ودعاها الى الرجوع معه والبقاء الى جانبه .

أنتجت هذه المحاولات المشتركة أثرها فى نفس (تفنوت) ، فهدأت ثائرتها ، وسكنت وحشيتها ، وأظهرت استعدادها للسير الى مصر ، فضمها (شو) بين ذراعيه جذلانا فرحا ، وساروا جميعاً فى موكب بهيج ، رافق فيه (تفنوت) المغنون من بلاد النوبة ، وكان بعضهم فى شكل قردة والبعض الآخر فى شكل

(١) Junker, *op. cit.*, S. 54.

(٢) انظر : Junker, Die Onurislegende, S. 8 ff.

الإله (بس)[1] ، واتخذ (شو) عوداً يضرب عليه ويترقص على نغمه أمام أخته، ليعود بها فى سلام الى مصر ، أما (تحوت) فقد ظل إلى جانبها لا يكل عن مداعبتها ومراضاتها ، حتى لا تعود فتنثنى فى الطريق عن عزمها .

وصل الحفل (فيله)[2] على حدود مصر الجنوبية ، حيث هبطت (تفنوت) من الصحراء ، لا كلبؤة ضارية ، وإنما كغزال وديع ، فرأت بدائع البلاد التى حدثها عنها (تحوت) ، وانتشر خبر وصولها بسرعة ، فأسرعت المغنيات الى استقبالها ، وفى أيديهن (الشخاليل) والدفوف ، كللت شعورهن بالأزهار ، فى حين راح الكهنة ينشدون أغانى الترحيب على أنغام (الجنك) والناى ، وأقبل الناس يقدمون لها الغزلان والنبيذ وباقات الأزهار ، وعمد بعضهم الى تعطيرها وتكليل شعرها بالورود . وفى (اباتون)[3] أطفأ (شو) أوار طبيعتها وثورة نفسها ، وفى ماء الجزيرة المقدسة طهرت (تفنوت) أعضاءها ، وقد تحولت الى امرأة وديعة ذات عينين تشعان نوراً ووجه يفيض سروراً ، وغدت سيدة النساء جميعاً ، على جمال بارع وقوام رائع . وما كاد أبوها (رع) يراها حتى ضمها بين ذراعيه فرحاً ، وقد هتف لها :

« إنى أضمك الى صدرى ياسيدة النساء ! ياابنتى التى خرجت منى ! » .

وقد أقيم لها معبد بجانب أختها (ايزيس) لتكون بجانبها ، ولتحمى بقوتها الجزيرة المقدسة ، وتطرد عنها أعداء أخيها (أزيريس) ، حيث كان يحتفل بقصته المقدسة .

---

(١) وهو اله الموسيقى والطرب تمثله المصريون على شكل قزم ذى شعر أشعث .

(٢) جزيرة تقع جنوبى « اسوان » بنحو ميلين . على أنه يفهم من بعض النصوص أن مدينة « الكاب » كانت أول البلاد المصرية التى نزلت فيها « تفنوت » . انظر :
Junker, Der Auszug..., S. 86-7 ; W. Spiegelberg. Der aegyptische Mythus vom Sonnenauge, S. 887.

(٣) وهو الاسم الذى أطلقه الاغريق على الجزيرة المقدسة التى كانت تقوم عليها مقبرة « أزيريس » الى جانب كل معبد كان يفخر بأنه يمتلك جزءاً من جثة هذا الاله ، وكان لا يسمح بصفة عامة بالاقتراب منها أو صيد الطيور والأسماك الا على مسافة منها .

بعد ذلك اتخذت (تفنوت) لهـا مكانا فى سفينة ، سارت بها الى الشمال فى رحلة طويلة ، يبدو أنها استغرقت تسعة أيام أو أنها اشتملت على تسع مراحل مختلفة . على أية حال لقد كانت تستقبل حيثما نزلت استقبالا رائعاً على نحو ما استقبلت عند دخولهـا مصر . وعند اقترابها من (كوم امبو) ، وهو البلد الذى شاهد أعمال أخيها (شو) المجيدة ، التى أنقذ بها (رع) من أعدائه مرتين ، خاطبها (تحوت) قائلا :

« هنا سيطيب لك الحال بجانب أخيك (شو) ».

ومنذ نزولهـا فى هذه المدينة أصبحت تلقب فيها بالأخت الحسناء . وقد حفظ لنا على جدران معبد (كوم امبو) منظر استقبالهـا [1] ، وهو يمثلها جالسة ومن خلفها (رع) يبسط عليها حمايته ، ومن ورائه (بتاح — تاتنن [2]) يقدم لهـا بعض التمـائم ويعدها بأنه سيزين جسدها ، ومن أمامها (شـو) يقدم إلى أنفها رمزى الحياة والهواء ، وخلفه (تحوت) يرحب بمقدمها ويقدم لهـا بعض عجائب سحره .

وفى (أدفو) اسـتقبلها (حوراس) بالتحية ، وأخذ نساء المدينة يغنين ويرقصن فرحا بمقدمها . ومن ثم أبحرت إلى (الـكاب)[3] ومنها إلى (اسنا) ، حيث خرج لاستقبالهـا آلهة المدينة ، فمشت فى مدينة أبيها جذلانة ، واحتفل بها الناس احتفالا رائعاً . وفى (دندرة) أعد لهـا استقبال رائع ، فقد جاء عن هذه المدينة أنها مقر (تفنوت) ومستقر قلبها ، وهى المـكان الذى تحبه ، والذى قال عنه (تحوت) أنه يسود فيه السرور ، وهى كذلك المكان الذى يقدم لهـا فيه النبيذ دائمـا قبل سائر الآلهة الأخرى .

---

(١) Junker, Der Auszug..., S. 64.

(٢) «تاتنن» هو الله الأرض التى غاض عنها الماء وقد اتخذ شخصيته « بتاح » الممنف. انظر: K. Sethe, Das "Denkmal memphitischer Theologie" der Schabakostein des Britischen Museums, in Unters. X, S. 33; K. Sethe, Urgeschichte und aelteste Religion der Aegypter, Leipzig 1930, § 222.

(٣) تقع شمالى « ادفو » على الضفة اليمنى للنيل .

على هـذا النحو وجدت (تفنوت) مقامها فى معابد مصر إلى جانب أخيها وزوجها (شو) التى أعقبت منه ولدا [١] ؛ وكان ثلاثتهم يظهرون فى مواكب الأعياد البهجة ؛ ويؤدى أمامهم الرقص والغناء ، كما كان يحتفل بيوم مجىء (تفنوت) إلى مصر احتفالا مشهودا ؛ تمثل فيه قصة مجيئها من بلاد النوبة إلى مصر.

* * *

هـذه هى الخطوط البـارزة للقصة التى استطاع (يونكر) تأليفها مما تضمنته النقوش المتأخرة من إشارات وتلميحات ؛ على أن (زيتا) [٢] ذهب إلى أنها كما عرضها (يونكر) تتألف من عناصر من عهود ومصادر مختلفة ، وأن بطليها فى الأصل هما (أنوريس) و (محت) ؛ وأنها مع ذلك فرع من (أسطورة عين الشمس فى الخارج) ؛ وأنه كان الغرض من إرسال عين الشمس إلى الخارج هو طرد الغيوم والعواصف [٣] ، أى ان هذه القصة فى جوهرها أسطورة فلكية . بعد ذلك نبه (شبيجلبرج) إلى أن إحدى برديات (ليدن) تتضمن قصة تتفق فى لبابها مع قصة (أنوريس) ، وإن كانت بطلتها تتخذ شكل قطة نوبية [٤]. وقد وافق على أنها ترجع فى أصلها إلى (أسطورة عين الشمس) إلا أنه لم يشأ أن يرى أن لهـا علاقة بتبديد الغيوم والعواصف ، لأنه ليست هناك صلة بين ذهاب الآلهة إلى الجنوب وبين هذا المعنى ، كما أن إقامتها الطويلة فى الجنوب لا تتفق مع احتجاب الشمس المؤقت بسبب الغيوم ، وذهب اعتماداً

---

(١) وكان يسمى « بانب تاوى » (سيد القطرين) كما تدل على ذلك بعض نقوش « فيله » و « كوم امبو » .

(٢) K. Sethe, Zur altaegyptischen Sage vom Sonnenauge, das in der Fremde war, Leipzig 1912.

(٣) *Ibidem*, S. 17, 36. 38.

(٤) W. Spiegelberg, Der aegyptische Mythus vom Sonnenauge in einem demotischen Papyrus der roemischen Kaiserzeit, in den Sitzungsberichten der koeniglich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1915, S. 876 ff.

انظر أيضاً :

W. Spiegelberg, Eine Illustration der Ramissidenzeit zu dem aegyptischen Mythus vom Sonnenauge, in der Orientalischen Literaturzeitung, August 1916, S. 226 ff.

على ما أوحى إليه به (إ . شفارتز) إلى أنه ربما كان للانتقال الظاهرى للشمس إلى الجنوب فى الشتاء أثره فى صياغة هذه القصة وفى تصور عين الشمس تجوب الأقطار الجنوبية [1] ، وبذلك احتفظ بالمعنى الفلكى للقصة .

عاد (يونكر) وأفرد لهذه القصة من جديد بحثاً مستفيضاً [2] ، انتهى فيه إلى أنه ليس لها علاقة (بأسطورة عين الشمس) ، وأنها فى أصلها كانت قصة بسيطة ، تتلخص فى أن إله (ثينى) [3] كاله للحرب غنم زوجته ، أو كصائد اصطاد بحربته أو بحبل الصيد لبؤة لتعبد فى معبده أو بالقرب منه ، وقد كان موطن هذه الإلهة بطبيعة الحال الصحراء . وهو يزيد على ذلك أنه ربما ساعد فى صياغة هذه القصة أن بدو الصحراء كانوا يعبدونها أيضاً وذلك كما ساعدت عبادة (حاتحور) فى كل من (بيلوس) [4] ومصر على صياغة اسطورة استغوائها [5] ، ويضيف إلى هذا أنه لما كانت (قصة أنوريس) تشير إلى أن الآلهة أتت من الصحراء لترى النيل ومباهج مصر وليقدم لها القربان وتقام لها الحفلات ، فهى بذلك قصة إلهة أجنبية غير مصرية ، وجدت مقرها

---

(1) W. Spiegelberg, Der aegyptische Mythus..., S. 877, Anm. 1.

(2) H. Junker, Die Onurislegende, Wien 1917.

(3) كانت تقع فى المقاطعة الثامنة من مقاطعات الوجه القبلى ، ويرجح أنها كانت بالقرب من « أبيدوس » (العرابة المدفونة) حيث دفن ملوك الأسرة الأولى .

(4) على الساحل الشرقى للبحر الأبيض المتوسط ، وهى ميناء « جبيل » الحالية .

(5) Junker. *op. cit.*, S 50 ff, 90, 130, 168.

تركت « أسطورة حتحور » أثرها فى « قصة الأخوين » ، ومنها يتضح أن الآلهة وعلى رأسهم اله الشمس « رع حراختى » منحوا بطل القصة « باتا » ، وكان يقطن جبال الأرز فى لبنان ، زفيقة ، كانت أجمل نساء الأرض ، وقد حملت مياه البحر خصلة من شعرها الى حيث كانت تغسل ملابس ملك مصر بالقرب من قصره ، فلاحظ الملك أن ملابسه رائحة ، وبعد البحث اتضح أنها مكتسبة من خصلة الشعر المذكورة . فجمع الملك الكتاب والعلماء ، فأخبروه أن صاحبة الخصلة هى ابنة اله الشمس . فأرسل الرسل الى البلاد المختلفة للبحث عنها ، وقد أمكن أخيراً احضارها من « وادى الأرز » . أنظر :

A. Erman, Die Literatur der Aegypter, Leipzig 1923, S. 197 ff.

فى وادى النيل[1]؛ ويتساءل عما يمنع أن يكون مجرد إحضار إلهة أجنبية موضوع قصة بسيطة ساذجة، دون أن يكون من وراء ذلك أى معنى آخر أو أى رمز، وحذر من أن تنظر إلى الأساطير كأنها مجرد تمثيل رمزى فقط وخاصة للظواهر الفلكية[2].

وقد دلل على أنه بانتشار عبادة (حوراس) وذيوع الأساطير التى حيكت حوله وجدت (قصة أنوريس) فيها مجالا صالحا[3]؛ لما يجمع بين بطلها وبين (حوراس) من مشابهة كبيرة[4]؛ فاندمجت معها وأولت بصفة خاصة إلى (قصة عين حوارس الغضبى)[5]؛ وبذلك اتخذ كل من (أنوريس) و (حوراس) شخصية الآخر؛ وأصبح جلب بطلة القصة يعنى استعادة (عين حوراس)[6]؛ على أنه وإن كانت (اسطورة عين حوراس الغضبى) قد احتوت (قصة أنوريس) وطبعتها بطابعها الخاص، إلا أن هذه القصة لم تفن فيها تماما، إذ هى تؤلف نواتها الأصلية، حتى انه فى الامكان ترسم خطوطها الأساسية فيها[7]. ويزيد (يونكر) على هذا أنه لما كانت (عين حوراس) فى (قصة عين حوراس المغتصبة)[8] ترمز إلى القمر، فقد أصبحت هذه القصة

(1) Junker, *op. cit.*, S. 115, 157.

(2) *Ibidem*, S. 129-30.

(3) *Ibidem*, S. 13 ff.

(4) *Ibidem*, S. 144.

(5) *Ibidem*, S. 124, 134 ff. 143.

وتتلخص هذه القصة فى أن العين ابتعدت عن صاحبها وعند رجوعها اليه وجدت عينا أخرى فى مكانها؛ فغضبت لذلك مما دعا الى وضعها كعين ثالثة فى الجبهة وهى الصل. الى جانب هذه الرواية تشير بعض النصوص الى أنه لا بد ان كانت هناك رواية أخرى مفادها ان العين ابتعدت عن صاحبها غضبى، ولم تشأ الرجوع اليه؛ مما دعا الى ترضيتها واسترجاعها.

(6) Junker, *op. cit.*, S. 125.

(7) *Ibidem*, S. 157.

(8) تتلخص هذه القصة فى أن «ست» اغتصب «عين حوراس» اليسرى، غير أن «حوراس» انتصر عليه واستطاع أن يسترد عينه. وتدل النصوص المتعددة على أنه كانت هناك روايات مختلفة لهذه القصة، على أية حال ليس من شك فى أنها قد حيكت فى الأصل عن احداث تاريخية قديمة، أفاض عليها الزمن قداسته، ثم لم تلبث أن اكتسبت مع الزمن معنى رمزيا؛ فاصبحت تحكى عن اختفاء القمر ثم عودته الى الظهور، باعتبار أن «عين حوراس» هى القمر؛ ومعنى ذلك أنها أصبحت ترمز الى الكفاح بين الضوء والظلام.

تكنى عن اختفاء القمر ثم ظهوره [١] ؛ وقد اكتسبت (قصة أنوريس) هذا المعنى الفلكى باتساقها مع (قصة عين حوراس) [٢] . وبقيام عبادة إله الشمس (رع) امتزج (رع) مع (حوارس) [٣] وورث إله الشمس وأسرته مكانة (حوراس) وقصصه ، وبذلك لم تتغير (قصة عين حوراس الغضبى) كثيراً فيما عدا أسماء أبطالها ، فاتخذ كل من (شو) إبن الإله (رع) و (أنوريس) أو (حوراس) شخصية الآخر ، حتى أصبح يقال عن (أنوريس) إنه هزم أعداء إله الشمس عند ما ثاروا ضده ، وأصبحت زوجته التى جلبها من الخارج حامية إله الشمس [٤] ؛ وابنته ، وعينه اليسرى وهى القمر . وأخيراً وجد (أنوريس) سبيله أيضاً إلى ديانة (أزيريس) [٥] حتى أنه يتخذ فى بعض الأحيان شخصية (حوراس المنتقم لأبيه) [٦] . ومعنى هذا كله أن (قصة أنوريس) لم تكن فى بداية الأمر غير قصة بسيطة امتزجت بما حيك حول (حوراس) من قصص وأساطير وقد اكتسبت معنى فلكياً باتساقها مع بعض هذه القصص .

على أنه مع التحليل الدقيق المستفيض الذى تناول به (يونكر) هذه القصة فى مهارة وبراعة فائقتين ، فإن الانسان ليستشعر بأنه لا تزال تتراءى بين نصوصها معانى لم يكشف عنها بعد ، قد تبرز واضحة إذا ألقى عليها ضوء كاف مما يعرف عن الحالة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية فى مصر القديمة . وإلا فما معنى ذلك الطابع الذى يتجلى فى بعض صفات بطلة القصة وبطلها مما يدل على خبرة بطبائع الحيوانات الضارية ودراية بصيدها ؟ وماذا يدل عليه أيضاً ما يتجلى فى ألقاب بطل القصة من صفات الحرب والقتال ثم اتخاذ بلاد النوبة مسرحاً للقصة ؟ وما معنى تلك الوداعة التى اكتسبتها بطلة القصة بعد ضراوة وذلك التحول

---

(١) Junker, *op. cit.*, S. 136.
(٢) *Ibidem*, S. 103, 143 ff.
(٣) *Ibidem*, S. 116, 136, 154 ff.
(٤) *Ibidem*, S. 125, 151 ff.
(٥) *Ibidem*, S. 2, 3, 7, 154.
(٦) *Ibidem*, S. 3.

الذى صارت إليه بعد توحش ؟ لقد لاحظ (يونكر) نفسه فى رواية القصة كما وردت فى (بردية ليدن) ، وهى الرواية الوحيدة التى حفظت لنا سليمة تقريبا ، أنها تبدو شيئا آخر يختلف تماما عن مجرد كساء لفكرة فلكية ، حتى ان الانسان ليستطيع أن ينحى عن فكره أى معنى فلكى دون أن يكون هناك أدنى أثر على معنى القصة [1] . لهذا أعتقد أنه لفهم هذه القصة على حقيقتها واستكناه مراميها ، لا يجب الاقتصار على تحليلها فى ضوء العقائد الدينية والأفكار الفلكية ، وإنما يجب أيضا النظر إليها فى ضوء الحالة الاجتماعية والسياسية والثقافية ، وسنرى أنها كانت صدى هذا كله .

* * *

بابتداء العصر الحجرى الحديث هجر سكان وادى النيل حياة التجول وملاحقة الصيد فى مواطنه ، وبدأوا يرتبطون بالأرض ، يقومون على فلاحتها وتربية الماشية ، ومع ذلك كان لا يزال لصيد الحيوانات المختلفة أثر كبير فى حياتهم طوال عصورهم المتعاقبة ، تدل على ذلك آلات الصيد والنقوش المختلفة على الاردواز والعظام والعاج والتماثيل الصغيرة للحيوان من عصور ما قبل الأسرات ، كما تدل عليه أيضاً الصور والنقوش العديدة على جدران المقابر والمعابد فى عهد الأسرات ، وهى كلها تشير بجلاء إلى اهتمام المصريين بالصيد واتخاذه هواية لهم . ولقد كانت السباع من بين حيوانات الصيد التى عرفها المصريون والتى شغلوا بصيدها فى بعض الأحيان [2] . فمن عهد ماقبل الأسرات حفظت لنا صلاية من الاردواز نقشت عليها صورة بعض الصيادين من سكان وادى النيل وقد فرغوا من رمى أحد السباع واتجهوا إلى مناضلة أسد آخر يرشقونه بسهامهم [3] . وعلى ما يعرف (بمقبض سكين جبل العرق) منظر صيد فى الصحراء

(1) Junker, *op. cit.*, S. 168 ; vgl. auch S. 53.

(2) W. Wreszinski, Loewenjagd im alten Aegypten, in Morgenland, Heft 23, Leipzig 1932.

(3) J. Capart, Primitive art in Egypt, London 1905, p. 231 ;
H. Ranke, Alter und Herkunft der Loewenjagd—Palette. Sitz-Ber. Heidelberg. Akad. phil.-hist. Kl. No. 5 (1924–25).

يمثل أنواعا مختلفة من الحيوانات وفى وسطها أسد يعتدى على أحدها وتعلو هذا المنظر صورة اختلف الرأى فيما تدل عليه ؛ على أنه يعنينا هنا أنها تمثل رجلا بين أسدين [1] . إلى جانب هذا لقد حفظ لنا عدد من تماثيل الأسد من أحجار مختلفة [2] ، وبعضها فى حجم صغير جدا كان يستعمل كقطع فى بعض اللعب [3] . أو كتمائم اعتقادا بفائدتها لمن يحملها [4] . وكانت بعض مقابض السكاكين والملاعق تحلى بصورة الأسد [5] . ومن عهد بداية الأسرات حفظت لنا بعض تماثيل الأسد [6] . وتمثال أبى الهول فى الجيزة من عهد الأسرة الرابعة أشهر من أن يذكر ؛ وهو يمثل أسدا رابضا برأس إنسان . وفى صور مقبرة (بتاح حتب) فى سقارة من عهد الأسرة الخامسة نجد إلى جانب الأقفاص التى تحتوى على حيوانات الصيد من غزلان وغيرها قفصين بداخلهما أسدان حيان مما يدل على أن الأسد كان يروض إذ ذاك [7] . وفى مناظر الصيد فى الصحراء منذ عهد الدولة القديمة يتجلى بوضوح اهتمام المصريين بصيد الحيوانات المختلفة [8] . إلى جانب هذا نعلم أن وظيفة رئيس الصيادين كانت من الوظائف الهامة التى

---

(1) G. Benédite. Le couteau de Gebel el-Arak, dans Fondation *E. Piot*, t. 22, Paris 1916, fig. 16 ; The Journal of Egyptian Archaeology, vol. V (1918), pl. XXXII.

(2) F. Petrie and J. E. Quibell, Naqada and Ballas, London 1896, pl. LX ; F. Petrie. Prehistoric Egypt. London 1920, pl. VIII, 25-28.

(3) F. Petrie and J. E. Quibell, Naqada and Ballas, pl. VII ; F. Petrie, The Royal Tombs of the Earliest Dynasties, Part II, p. 23, pl. VI. 3, 4 ; A. Scharff. Das vorgeschichtliche Graeberfeld von Abusir El Meleq, S. 63, Taf. 39, Nr. 437-9.

(4) F. Petrie, Amulets, London 1914, p. 45 ; F. Petrie, Prehistoric Egypt, pl. IX, 23.

(5) *Ibidem*, p. 11, pl. XLVIII, 3 ; F. Petrie and J. E Quibell, Naqada and Ballas, pl. LXI.

(6) J. E Quibell and F. W. Green, Hierakonpolis, II, p. 27, 28, 45 ; A. Scharff. Die Altertuemer der Vor-und Fruehzeit Aegyptens, II. Teil, S. 60 ff.

(7) Paget and Pirie. The Tomb of Ptah-Hetep, London 1898, pl. XXXIII ; W. Wreszinski. Loewenjagd im alten Aegypten, S. 6, Taf 3, Abb. 9.

(8) L. Borchardt, Das Grabdenkmal des Koenigs Sahu-Re, II, S. 167, Bl. 17 ; N. de G. Davies, The Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep, Part I, pls. XXI, XXII, XXV ; A. M. Blackman, The Rock Tombs of Meir, Part I, pls. VI, VII, VIII, XXII (4), XXIII, XXIV; Part II, pls. VII, VIII, XXXI-XXXIII.

يقوم بها حكام الأقاليم ، كما يتضح من ألقاب (متن) من عهد الملك (سنفرو)[1].
وفي وصية الملك (امنمحات الأول) لابنه جاء أنه (روض السباع واصطاد التماسيح)[2]، وسواء كان هذا على سبيل الحقيقة أو المجاز فانه في الحالين يشير إلى أن ترويض السباع كان أمراً معروفاً إذ ذاك . واننا لنعلم أيضاً أن (تحوتمس الرابع) كان يصطاد السباع في صحراء الجيزة[3]، وأن (امنحوتب الثالث) اصطاد مئة أسد واثنين في العشرة السنوات الأولى من حكمه[4]؛ مما يجعله يحق من أشهر صيادي السباع من الملوك . وعلى غطاء أحد الصناديق التي عثر عليها في مقبرة (توت عنخ أمون) صورة رائعة على الجص تمثل الملك الشاب ينهب الأرض بمركبته في صيد السباع[5]. وهي وإن كانت صورة تقليدية إلا أن الفنان قد وفق أعظم توفيق في تمثيل معمعة الصيد ووطيسه ، فصور السباع وهي تقفز وتتلوى في الهواء من هول ما أصابها من جراح ، أو وهي تعاني سكرات الموت لكثرة ما أصابها من سهام ، في حين يتسلل أحد الأشبال وهو يجر ذيله بين ساقيه يبتغي النجاة بالهرب . علاوة على هذا نعلم أن (رمسيس الثاني) استصحب معه في حروبه في سوريا أسداً مروضاً[6]. وقد تطور الأمر بالفنانين في عهد الرعامسة إلى تمثيل الأسد وهو يقاتل الأعداء إلى جانب الملك ، حتى أنهم أطلقوا عليه (الأسد الذي يصاحب جلالته)[7]. وكان الملك يشبه عادة

---

(1) K. Sethe, Urkunden des Alten Reichs, I, 2, 6.

(2) A. Erman, Die Literatur der Aegypter, S. 108.

(3) J. H. Breasted, Ancient Records of Egypt, vol. II, § 813.

(4) *Ibidem*, § 865.

(5) H. Carter and A. C. Mace, The Tomb of Tut. Ankh. Amen, vol. I, pl. LI.
الى جانب هذا لقد حفظت لنا صورة تمثل « توت عنخ آمون » جالساً يصطاد الطيور والى جانبه أحد الأشبال انظر : H. Carter, *op. cit.*, vol. II, pl. I b.

(6) J. H. Breasted, The Battle of Kadesh, Chicago 1906, pls. I, IV; W. Wreszinski, Atlas II, Taf. 81, 92.

(7) M. Hamza, Excavations of the Department of Antiquities at Qantir, in Annales du Service des Antiquités, t. XXX. p. 48, Fig. 7.

بالأسد [1] ، كما كان أبطال الحرب يمنحون أنواطا على شكل الأسد تقديرا لشجاعتهم وجرأتهم فى ميادين القتال [2] .

الى جانب هذا أقام المصريون لعبادة اللبؤة المعابد عند مداخل الوديان المؤدية الى طرق القوافل [3] : يترضاها فيها الصيادون ورجال القوافل خشية منها ورغبة فى عونها وحمايتها ، ومن أشهر الأمثلة على ذلك معبد الإلهة « باخت » عند (بنى حسن) وهو ما يسمى الآن (اسطبل عنتر) ، وقد وصفت هذه الإلهة بأنها (العظيمة التى تجوب الوديان) [4] وأنها (ذات عينين حادتين ومخالب قوية) . وكان (شو) و (تفنوت) يعبدان فى (لينتوبولس) [5] شمالى (هليوبولس) وذلك فى شكل أسد ولبؤة [6] .

من هذا كله يتضح أن صحارى مصر كانت فى عصور ما قبل الأسرات وفى عهد الأسرات لا تزال تزدحم بالحيوانات المختلفة قبل أن يطردها تقدم الحضارة وازدياد الجفاف الى الجنوب [7] ، وأن صيد حيوانات الصحراء ومنها السباع قد لعب دوراً هاماً فى حياة المصريين منذ عصورهم الأولى . لذلك لا غرابة فى أن نجد هذا صداه فى بعض قصصهم كما وجد صيد حيوانات الماء كالتمساح وفرس البحر صداه فى بعض القصص وعلى نحو ما وجدت الحياة الزراعية صداها أيضاً فى بعض القصص الأخرى [8] . وبذلك نستطيع أن نفهم ذلك الدور الذى يقوم به (أنوريس)

---

(١) H. Grapow, Die bildlichen Ausdruecke des Aegyptischen. Leipzig 1924, S. 70 ff.

(٢) K. Sethe, Altaegpytische Ordenauszeichnungen. in Zeitschrift fuer aegyptische Sprache und Altertumskunde. Bd. 48 (1911) S. 143.

(٣) كما كان الأمر فى « منف » و « دير الجبراوى » و « الكاب » وغيرها .

(٤) K. Sethe, Urkunden der 18. Dynastie, Bd. II, 386; P. Lacau, Textes religieux égyptiens, Nr. 11.

(٥) وهى « تل اليهودية » الآن .

(٦) K. Sethe, Urgeschichte und aelteste Religion der Aegypter, §§ 27, 126.

(٧) G. Schweinfurth, Im Herzen von Afrika 3, S. 33; P. E. Newberry, Egypt as a Field for Anthropological Research; Ed. Meyer, Geschichte des Altertums, 1 Bd. 2. Haelfte, 1921, § 179.

(٨) على نحو ما يتضح من « قصة حوراس اله ادفو » ومن « قصة الأخوين » .

كصائد[1]، وأن تمثله كصدى لاهتمام المصريين بصيد حيوانات الصحراء . ولعلنا نجد الدليل على ذلك من (قصة أنوريس) نفسها فيما لاحظه (يونكر) من أن فى تعبيراتها مايدل فعلا على الصائد الذى يتبع صيده[2]، كما نجد أيضاً فى استخدام (أنوريس) الشبكة وحبل الصيد[3]، وفى تمثيله على هيئة الصائد كما يتضح من صوره على جدران المعابد . على أنه مما يلفت النظر أن النصوص المختلفة تصف بطلة القصة فى موطنها الأصلى فى شكل لبؤة[4]، ولعل ذلك يرجع الى أن اللبؤة أشد ضراوة من الأســـد حتى أن العرب يضربون بجرأتها المثل فيقولون (أجرأ من اللبؤة) . لهذا كله ليست هناك ضرورة تدعو الى أن نذهب مع (يونكر) الى أن بطلة القصة إلهة أجنبية ، أحضرت بالقوة أو الحيلة الى وادى النيل ، أو أنه ربما كان لعبادتها فى مصر وعند بدو الصحراء على السواء أثر فى ابتداع قصة عن جلبها من الخارج الى مصر على نحو ما ابتدعت (اسطورة حاتحور) ، إذ لا يكاد يعدو الأمر فيما أعتقد أن (قصة أنوريس) فى لبابها قد صاغها الصيادون ورجال القوافل عن أجرأ حيوانات الصحراء التى أقاموا لعبادتها الهياكل فى طرق الوديان يترضونها فيها ، وإن كان ذلك فى نفس الوقت لم يمنع الصيادين من صيدها على نحو ما كانوا يصطادون الثور البرى ويقدسونه ، وعلى نحو ما كان تقديس بعض أفراد الحيوانات والهوام فى الأزمنة القديمة لم يكن ليحول دون قتل واستئصال غيرها من الأفراد .

* * *

على أن الأمر لا يقف بهذه القصة عند هذا الحد ، إذ مما يسترعى النظر صفة (أنوريس) الحربية ، التى تتضح من سائر النصوص بصفة عامة . لذلك لا مندوحة

---

(١) Junker, *op cit.*, S. 2-3, 5, 125.

(٢) *Ibidem*, S. 77.

(٣) *Ibidem*. S, 5, 49, 151.

(٤) فيما عدا (بردية ليدن) ، انظر صفحة ٩٦ . ومع ذلك فقد ورد فى هذه البردية أنها استحالت فى وقت غضبها الى لبؤة ، انظر :
W. Spiegelberg, Der aegyptische Mythus, S. 884.

هنا عن التساؤل عن علة ذلك ومحاولة معرفة مايمكن أن يدل عليه . حقاً لقد دلل (يونكر) على أن (أنوريس) كان محاربا [1] ، وأشار إلى أن الملك عند ما كان يتخذ شخصية (أنوريس) وهو يؤدى بعض الطقوس الدينية ، كان يمثل وهو يطعن شخصاً كان يرمز به إلى الاله (ست) [2] ، كما لاحظ أن الآلهة التى ينتمى إلى دائرتها (أنوريس) ، كانت تعتبر كغزاة للبلاد الأجنبية وقاهرة للبدو [3] ، مما يدل على أن الصفة التى تغلب على (أنوريس) أو على من اتخذ شخصيته هى صفة المحارب ، حتى ان الأغريق ساووه بالههم (آرس) [4] . على أن (يونكر) وقف عند هـذا الحد وشغل بالتدليل على الصلة بين (قصة أنوريس) وبين قصص (حوراس) ، وبذلك لم ينل طابع القصـة الحربى والسيامى ما يستحقه من جلاء وتفصيل وبقى كثير من معالمها غامضاً فى حاجة إلى الشرح .

إلى جانب الصفة الحربية لبطل القصة أصبحت بلاد النوبة أو بالأحرى صحراؤها الشرقية مسرحا لحوادث القصة ، فهى مقر بطلهـا [5] وإليها سار (أنوريس) أو من قام بدوره ، وبها ارتبطت صفاته الحربية [6] . حقاً لقد ألمح (يونكر) إلى أن (كنست) التى دلل على أنها الصحراء الشرقية لبلاد النوبة [7] ، كانت وطن السباع [8] ، على أن هذا وحده لا يكفى للتدليل على ما أصبح لبلاد النوبة من شأن فى هـذه القصة ، وخاصة إذا لاحظنا أنه كان لا يزال يكثر فى صحارى مصر حتى فى عهد الأسرات مختلف أنواع الحيوان ومنها السباع على نحو ما أوضحنا من قبل ، كما أنه لا يكفى أيضاً للتدليل على ما أصبح لبطل القصة من صفة

---

(١) Junker. *op. cit*, S. 2, 3, 5, 55, 57-8.
(٢) *Ibidem*, S. 3, 102.
(٣) *Ibidem*, S. 50-1.
(٤) *Ibidem*, S. 3, 58.
(٥) *Ibidem*, S. 8, 10, 69, 71 ff.
(٦) *Ibidem*, S. 9, 10, 68-9, 77, 95, 102.
(٧) *Ibidem*, S. 78 ff.
(٨) Junker, Der Auszug..., S. 29.

حربية ترتبط ببلاد النوبة ، إذ مما لا يخلو من دلالة كبيرة أن (أرهنسوفس) الذى يتخذ شخصية (أنوريس) فى بعض النصوص كان يعتبر (طارد الأعداء من مصر) [1] وأنه الأسد الجنوبى الذى يحمى الحدود فى الجنوب [2] ، وفى ألقابه ما يشير إلى بعض الأزمات والأخطار ، إذ جاء عنه أنه « الرفيق الجميل فى (اباتون) ، ذو الفخذ القوية فى وقت المحنة [3] » . ومن هذا القبيل أيضاً ما جاء عن (تحوت سيد بنبس) الذى يتخذ شخصية (أنوريس) فى بعض النصوص [4] ، فقد ذكر عنه أنه « الحاكم الطيب لبلاد الجنوبية الذى يبعد النوبيين عن مصر [5] » وأنه « هو الذى يبعد النوبيين عن (عين رع) (مصر) [6] » . إلى جانب هذا تصور (بردية هارس) السحرية (أنوريس) كمحارب البرابرة وتذكر عنه أنه أخضع سكان المجاور النوبيين وأنه ذبح بدو آسيا [7] . ومما يلفت النظر أيضاً ما أشار اليه (يونكر) من علاقة بين (أنوريس) وكل من (سپد) و (حا) [8] . وقد كان (سپد) يعتبر محارباً وحامى الدولة وحارس الحدود الذى يصعق الأسيويين [9] ، كما كان يعتبر أيضاً سيد الشرق [10] ، أما (حا) فقد جاء عنه أنه هو الذى يصعق الأسيويين كما كان يقدم للملك الخنجر لذبح الشعوب الأجنبية [11] . فاذا لاحظنا أن (سپد) و (حا)

---

(1) Junker, Der Auszug..., S. 41.
(2) Junker, Die Onurislegende, S. 102.
(3) *Ibidem*, S. 7.
(4) *Ibidem*, S. 8 ff.
(5) *Ibidem*, S. 10.
(6) *Ibidem*, S. 73.
(7) *Ibidem*, S. 51.
(8) *Ibidem*, S. 53.
(9) *Ibidem*, S. 47.
(10) *Ibidem*, S. 48.
وكان يعبد فى المقاطعة العشرين من مقاطعات الوجه البحرى وذلك فى « صفط الحنة » جنوب غربى « فقوس » . انظر :
K. Sethe, Urgeschichte und aelteste Religion der Aegypter, §§ 19, 68.
(11) Junker, *op. cit.*, S. 48.
وكان يعبد فى المقاطعة السابعة من مقاطعات الوجه البحرى ، وهو يمثل صحراء ليبيا أو جزءاً منها . انظر: K. Sethe, *op. cit.*, § 20.

كانا يعيدان فى شرق الوجه البحرى وغربه حيث كانت تكثر غارات البدو واعتداءاتهم أدركنا العلاقة بين ألقابهما ونعوتهما وبين الأحداث التى كانت تتعرض لهـا حدود مصر من قبل الأسيويين والليبيين . لهذا لا نخطىء إذا قلنا إنه يتجلى فيما أسلفنا ذكره من ألقاب (أنوريس) أو من اتخذ شخصيته صدى الأحداث التى تعرضت لهـا حدود مصر فى الجنوب من قبل بلاد النوبة . إلى جانب هذا لقد جاء عن بطلة القصة أنها « تحمى بلاد النوبة وقد تحول قلبها إلى بلاد (حوراس) (مصر) [1] » ، كما أنه ورد ذكر بلاد النوبة [2] وإلهها (ددون) [3] فى متون الأهرامات من أواخر الدولة القديمة وذلك فى مناسبات مختلفة : ومما جاء فيها عن الملك المتوفى أنه « الثور العظيم الذى صرع كنست [4] » ، وفى موضع آخر يحيى الملك أربعة آلهة جاء عنهم أنهم يرضون عندما يرون ساكنة (كنست) وأنهم يطردون الغيوم من أجل السلام [5] . ولقد سمى إله الشمس فيما بعد « ثور كنست [6] » . وفى هذا كله ما يدل على أن علاقة مصر ببلاد النوبة وما تعرضت له من أحداث قد تركت أصداءها فى متون الأهرامات وغيرها ومنها (قصة أنوريس) . على أنه لا سبيل الآن إلى تعين الأحداث بالذات التى تركت صداها فى هذه القصة على وجه اليقين ، غير أنه مما يعين على تقدير هذه الأحداث معرفة طبيعة بلاد النوبة وصلاتها بمصر على وجه الاجمال منذ أقدم الأزمنة .

لا تكاد الأرض الصالحة للزراعة فى الوقت الحاضر فى بلاد النوبة السفلى تتعدى شريطا ضيقاً على جانبى النهر مما يجعل فلاحة الأرض محدودة فى هذه المنطقة ، وقد أدى هذا بطبيعة الحال إلى قلة المدن الآهلة بالسكان وابتعاد

(١) Junker, *op. cit*., S. 98, Anm. 2; 111; vgl. auch S. 134.

(٢) K. Sethe, Die altägyptischen Pyramidentexte, §§ 126, 280, 1141, 1245, 1541.

(٣) *Ibidem*, §§ 994, 1476.

(٤) *Ibidem*, § 121 b.

(٥) *Ibidem*, § 1207 (= Junker, *op. cit*., S. 79).

(٦) Junker, Der Auszug..., S. 24.

بعضها عن بعض كما أدى إلى فقر الأهالى المدقع . ولم يكن الأمر فى الزمن القديم يختلف كثيراً عما هو عليه فى الوقت الحاضر . لذلك كانت ولا تزال بلاد النوبة بطبيعتها ترتبط فى حياتها أشد الارتباط بمنطقة الوادى الخصيب فى مصر . على أنه مع فقر بلاد النوبة من الناحية الزراعية فقد كان الذهب يكثر فى مرتفعاتها الشرقية مما جعل لها قيمة كبيرة فى نظر المصريين طوال عصورهم القديمة [1] ، كما كان وجود صخور الجرانيت والديوريت وغيرها فى صحاريها ما لفت نظر المصريين إليها لأهمية هذه الصخور فى صناعة الأوانى والتماثيل وتشييد المعابد والمقابر . علاوة على هذا لقد كانت بلاد النوبة بطبيعة موقعها الطريق الطبيعى لمنتجات السودان إلى مصر ، إذ كان لا بد للقوافل أن تجتاز وديانها حاملة بضائع أفريقيا ومن أهمها العاج والأبنوس وريش النعام وجلود الحيوانات . وكانت تنزل فى الصحراء الشرقية حتى البحر الأحمر قبائل من البدو كان من شأنها الاغارة باستمرار على طرق القوافل وعلى السكان المقيمين فى البلاد المتناثرة على ضفتى النيل . وكان هؤلاء السكان يؤلفون مع سكان الوجه القبلى فى عهدى « البدارى » و « نقادة الأولى » وحدة جنسية وثقافية [2] . وقد أثبتت الكشوف الأثرية أن النوبيين امتدت مواطن إقامتهم فى الجزء الجنوبى من مصر شمالى « أسوان » ، حتى أن المقاطعة الأولى من مقاطعات الوجه القبلى كانت تسمى « أرض النوبيين [3] » .

---

(1) G. Schweinfurth. Die Wiederaufnahme des alten Goldminen-Betriebs in Aegypten und Nubien, in Annales du Service des Antiquités. t. IV, p. 278 ff; J. H. Breasted, Ancient Records of Egypt, I, § 602; II, 494-5, 538-9, 850, 1035; J. H. Breasted, A History of the ancient Egyptians, 1931. pp. 142, 154, 155, 235-6, 238-9, 241; E. Meyer, Geschichte des Altertums, I. Bd. 2 Haelfte, 1921, § 225.

(2) G. Brunton and G. Caton-Thompson, The Badarian Civilisation, London 1928, p. 40; H. Junker, Die Entwicklung der vorgeschichtlichen Kultur in Aegypten (Festschrift fuer P. W. Schmidt, Wien 1928), S. 866-69; H. Junker, und L. Delaporte, Die Voelker des antiken Orients, 1933, S. 10; H. Junker, Toschke, S. 10.

(3) H. Junker, Bericht ueber die Grabungen der Akademie der Wissenschaften in Wien auf den Friedhoefen von El-Kubanieh-Sued, Wien 1919, S. III; J. H. Breasted, A History of the ancient Egyptians, 1931, p. 40.

وإننا وإن كنا لا نعلم شيئاً عن الأحداث السياسية والحربية بين مصر وبلاد النوبة فى العصور السحيقة ، إلا أنه ممـا يلقى عليها بعض الضوء علاقة مصر بهذه البلاد فى عهد الأسرات [1] . ومنها يتضح أنه ظلت تتجاذبهما طوال العصور التاريخية القديمة الصلات المختلفة ، وأن مصر كانت تحرص دائماً على تمكينها من استثمار مناجم الذهب فى صحراء النوبة الشرقية ، كما كانت تحرص أيضاً على تأمين طرق القوافل لتضمن بذلك استيراد حاصلات بلاد النوبة والأقطار الجنوبية . وقد كان لمـا يمتاز به سكان بلاد النوبة من صفات حربية أثره فى تجنيدهم للحراسة وفى فرق الجيش المساعدة [2] . ولذلك كانت مصر مضطرة دائمـا الى اخماد الثورات فى هذه البلاد والى ردع بدو الصحراء وكبح غاراتهم ورد عدوانهم ممـا اقتضاها جهوداً حربية مستمرة . ولا يظن أن الأمر كان على نقيض ذلك تمـاماً فى عصور ما قبل الأسرات ، وخاصة إذا لاحظنا أنه كانت تجمع مصر وبلاد النوبة فى البداية كما ذكرنا وحدة جنسية وثقافية ، وأن مصر نفسها فى تلك العصور كانت حافلة بالأحداث المختلفـــة التى تركت آثارها واضحة فى أساطيرها وعقائدها .

ومع هذا يلاحظ أنه ليس فيما حفظ لنا من نصوص (قصة أوزيريس) ما يشير صراحة إلى أية موقعة حربية أو إلى علاقة مصر ببلاد النوبة . على أنه لا يجب أن يكون لهذا شأن كبير ، فمـا ينبغى أن ننسى أن ما حفظ لنا من القصة لا يعدو فى الغالب شذرات متفرقة هنا وهناك على جدران المعابد من العصر

(١) راجع : A. E. P. Weigall, A Report on the Antiquities of Lower Nubia, Oxford 1907, p. 4 ff.; G. A. Reisner, Archæological Report, in The Archæological Survey of Nubia, Report for 1907-1908, vol. I, Cairo 1910, p. 331 ff.; G. Roeder, Die Geschichte Nubiens und des Sudans, in Klio, Bd. XII, S. 58 ff.; H. Junker, El-Kubanieh-Sued, S. 9 ff; El-Kubanieh-Nord, S. 111 ff.

(٢) A. Erman, Aus den Papyrus der koeniglichen Museen, Berlin 1899, S. 91; L. Klebs, Die Reliefs und Malereien des Mittleren Reiches, 1922, S. 159 f.; Ed. Meyer, Geschichte des Altertums, I, Bd. 2. Haelfte, 1921, § 241, 244, 254, 287; 2. Bd. 1. Abt. 1928, S. 137 ; J. H. Breasted, A History of the Ancient Egyptians, 1931, p. 82, 120-1, 123.

« اليوناني الروماني » ؛ وأنه من الطبيعي أن يكون الزمن قد عفى على ذكرى تلك الأحداث ، فرسبت من القصة ولم يبق منها فيها إلا صداها . يضاف إلى هذا أن ما غلب على القصة من طابع الحضارة المصرية مما سندلل عليه فيما بعد ثم تأويلها تأويلا فلكياً لا بد أن ساعد على إغفال هذه الأحداث . على أنه من الجائز أيضاً أنه لم تكن هناك ضرورة تدعو إلى تسجيل ما يكون قد أبقى عليه الزمن منها على جدران المعابد المتأخرة اكتفاء بتسجيل ما يتسق وتقديس أبطال القصة ويتفق أيضاً مع مايقتضيه النقش على الجدران من إجمال واختصار .

ومن الجائز أيضاً ولعله أكثر احتمالا أن طبيعة علاقة مصر ببلاد النوبة أو بعبارة أخرى طبيعة الأحداث التي تركت صداها في القصة لم تكن تدعو في الأصل إلى أكثر من التلميح والاشارة المقتضبة ، لأنها لم تكن تعدو حد المناوشات والحملات التأديبية ، إذ كان من طبيعة بدو الصحراء كما ذكرنا الاغارة للنهب ثم الفرار في فيافي الصحراء ، مما كان يتعذر معه الالتقاء بهم في مواقع فاصلة حاسمة ، يمكن أن يتردد صداها قويا واضحا في وعي الزمن ، حتى كان يمكن أن يترك هذا أثره واضحا كذلك في القصص والأساطير . وإننا لنجد مصداق ذلك في (قصة حوراس إله ادفو)[1] ، ففي بدايتها ما يشير إلى أن (حوراس) كان في حملة حربية في بلاد النوبة ، على أن ذلك لم يذكر إلا باقتضاب شديد على عكس ما جاء في هذه القصة نفسها عن معارك (حوراس) وحروبه في مقاطعات مصر[2] . وإذا كانت حروبه هذه ترجع إلى أحداث سياسية ومواقع حربية[3] ، رددت أصداءها الأيام وأضفى الزمن على أبطالها ثوب القداسة وصفات الآلهة فتناقلها المصريون في إطار اسطوري ، فان في الاشارة إلى الحملة الحربية في بلاد النوبة ترديدا لصدى علاقة مصر ببلاد النوبة كما أن في اقتضاب ذكرها ما يشير إلى طبيعة هذه العلاقة على نحو ما وصفنا .

(١) Junker, Die Onurislegende..., S. 28; E. Naville, Textes relatifs au Mythe d'Horus, 1870.

(٢) Junker, *op. cit.*, S. 15.

(٣) *Ibidem*, S. 20, 38, 60

إلى جانب هذا لقد أشار (يونكر) إلى أن (قصة عين حوراس المغتصبة) كانت أصلا (لقصة عين حوراس الغضبي)[١]، فاذا كانت القصة الأولى قد حكت في الأصل حول بعض الأحداث السياسية في مصر[٢]، فانه يبدو من المعقول أن القصة الثانية ذات طابع سياسي ورثته عن القصة الأصلية، ولما كانت قصص (حوراس) وخاصة (قصة عين حوراس الغضبي) قد تركت أكبر الأثر على (قصة أنوريس)[٣] فانه من المعقول أيضا أن هذه القصة ذات طابع سياسي. ومع ذلك يبدو أننا أمام ثلاثة احتمالات، إما أن تكون صلات مصر ببلاد النوبة قد تركت صداها مباشرة في (قصة أنوريس) الأصلية قبل امتزاج بطلها بالإله (حوراس) وتأثره بما حيك حوله من قصص وبذلك أصبحت (قصة أنوريس) ذات طابع سياسي، ساعد على اتساقها مع قصص (حوراس) وخاصة (قصة عين حوراس الغضبي)؛ أو أن تلك الصلات وما لازمها من أحداث قد وجدت صداها أول الأمر في (قصة العين الغضبي) ومن ثم إلى (قصة أنوريس)، أو أنه كانت هناك قصة مستقلة تردد فيها صدى علاقة مصر ببلاد النوبة، امتزجت بها (قصة أنوريس) الأصلية ثم اتسقت بعد ذلك مع ما حيك عن (حوراس) من قصص، غير أن ما لدينا من نصوص لا يسمح بترجيح أحد هذه الاحتمالات على غيره.

على أية حال نستطيع في ضوء صلات مصر ببلاد النوبة أن نفهم كثيراً من عناصر (قصة أنوريس) على أحسن وجه، فيمكن مثلا أن نفهم كيف تسنى أن تصبح بلاد النوبة أو صحراؤها الشرقية مسرحا للقصة وموطنا لبطلتها، كما يتيسر فهم ابتعاد بطلة القصة عن أبيها[٤] وإقامتها في بلاد النوبة حاقدة عليه[٥] مولية ظهرها

---

(١) Junker, *op. cit.*, S. 134.

(٢) *Ibidem*, S. 139-40.

(٣) *Ibidem*, S. 134, 143 ff.

(٤) لاحظ «يونكر» أن ما حفظ لنا من نصوص عن «قصة العين الغضبي» لم يحفل بتعليل السبب الذي من أجله ابتعدت العين عن صاحبها وذلك لأن الغرض الأساسي إنما كان ترضيتها ومصالحتها (Junker, *op. cit.*, S. 134). على أنه اذا كانت هذه القصة صدى لأحداث سياسية كما ذكرنا فلعل ابتعاد العين عن صاحبها كان في الأصل يكنى عن انفصال الوجه القبلي عن الوجه البحري في حكومة مستقلة وربما عن انفصال بلاد النوبة عن مصر.

(٥) W. Spiegelberg, Der aegyptische Mythus..., S. 880.

إلى مصر غضبى ، مما أنساها محاسنها ومميزاتها حتى دعا الأمر الى وصفها لهـا وعرضها عليها من جديد [١] ، وبذلك تحول قلبها إلى مصر واتحدت مع أخيها [٢] . ولعلنا فى هـذا الضوء أيضاً نستطيع أن نفهم على الوجه الصحيح ما لاحظه (يونكر) من أن بلاد النوبة كانت تلقب (البعيدة) على نحو ما أشير إلى بطلة القصة فى اسم أخيها (أنوريس) (جالب البعيدة) [٣] ، كما نستطيع أن نفهم كثيراً من ألقاب (أنوريس) أو من قام بدوره وكيف اعتبر (طارد الأعداء من مصر) والأسد الجنوبى الذى يحمى الحدود فى الجنوب و (الذى يبعد النوبيين عن مصر) كما يمكن أن نفهم معنى اتحاده بأخته [٤] واحتضانه إياها [٥] . وأخيراً لعل فيما جاء عن ترضية بطلة القصة ومصالحتها ، وفيما ذكر فى بعض النصوص من أنها جلبت إلى مصر لحماية أبيها [٦] ، ومن أنها تملأ دار أبيها بمقتنياتها الجميلة [٧] ما يشير إلى تهدئة الثورات التى كان يكثر قيامها فى بلاد النوبة ، ورد غارات البدو عنها ، وإلى تجنيد الفرق المساعدة فى الجيش المصرى من قبائلها ، وإلى استيراد منتجاتها .

---

(١) يذهب « يونكر » الى أن بطلة القصة فى الأصل الهة أجنبية جلبت الى مصر لتستقر فيها ، وانها عند ما غدت عين اله الضوء وابنته صارت تعتبر أيضاً كأنها خرجت من مصر قبل أن تجلب اليها . وهو يرى أيضاً أن فيما جاء فى « بردية ليدن » ، من أنها عادت الى مصر بعد أن كانت قد أولتها ظهرها ما يتناقض مع استثوائها بوصف محاسن مصر ومع اثارة شهيتها بطعام مصرى ، لأنها اذا كانت فى مصر فى الزمن الأول فقد كان يجب أن تعرف طبيعة بلادها ومنتجاتها . وهو يزيد على ذلك بأن القصة حسب ما جاءت فى « بردية ليدن » حاولت تعليل هذا التناقض بأن بطلة القصة نست محاسن مصر وما يتصـــل بها مما يسمح بالقول بأنه كانت هناك رواية مختلفة . على أنه فى ضوء علاقة مصر ببلاد النوبة يمكن فهم ما جاء فى هذه البردية دون الحاجة الى أن نذهب الى ما ذهب اليه « يونكر » .

(٢) Junker, *op. cit.*, S. 7.

(٣) Junker, Der Auszug..., S. 25 ; Junker, Die Onurislegende, S. 78, Anm. 1.

(٤) Junker, Die Onurislegende, S. 8.

(٥) *Ibidem*, S. 7, 117, 118.

(٦) *Ibidem*, S. 95, 96, 9

لاحظ « يونكر » أن احضارها لمساعدة أبيها وقت الشدة طابع غير أصيل فى القصة . ومع هذا يلاحظ أن النصوص المختلفة تحفل كثيراً بابراز هذا الغرض مما يدل على ما كان له من شأن .

(٧) Junker, *op. cit.*, S. 111.

يبقى لنا بعد هذا أن نتساءل عن عصر الأحداث التي تركت صداها في هذه القصة ، أكان ذلك فيما قبل عهد الأسرات أم في العصور التاريخية القديمة ؟ في الواقع لا سبيل إلى تحديد ذلك على وجه اليقين ؛ على أنه ليس من شك في أنه سابق لتأويل القصة تأويلا فلكياً . ولما كان هذا التأويل لم يحدث إلا بعد امتزاجها واتساقها ببعض ما حيك حول (حوراس) من قصص ترجع حوادثها إلى عصور ما قبل الأسرات ، فلذلك ليس هناك ما يمنع من الاعتقاد بأن هذه الأحداث إنما ترجع أيضاً إلى تلك العصور . على أنه من جهة أخرى ليس ثمة ما يمنع من أن علاقة مصر ببلاد النوبة في عهد الأسرات وما صاحبها من أحداث ، إن لم تكن قد تركت صداها مباشرة في هذه القصة ، فقد ساعدت على الأقل على احتفاظ هذه القصة بصدى الأحداث القديمة . ولعل هذا يجد ما يؤيده في بعض ألقاب بطل القصة وبطلتها ؛ إذ تبدو كأنها صياغة جديدة تعتمد على ذكريات حديثة العهد [1] .

***

بعد هذا كله لا يزال للقصة طابع يغلب ما عداه ؛ إذ مما تجدر ملاحظته أن سائر ما حفظ لنا من نصوص يضفي على بطلة القصة في بلاد النوبة طابعاً قوياً من الضراوة . وقد عرف فيها (تحوت) هذه الطبيعة ، فأخذ يروضها ويفتن في ترضيتها . ويرى (يونكر) أن ترضية بطلة القصة عنصر دخيل على القصة الأصلية ، اكتسبته من امتزاجها « بقصة عين حوراس الغضبى [2] » ، على أنه مهما يكن من أمر فانه لا يكاد يتطرق الشك إلى أنه أصبحت له دلالته في « قصة أنوريس » .

وما تكاد بطلة القصة تهبط أرض مصر حتى تستحيل إلى غزال وديع [3] ، وفي ماء البحيرة المقدسة تتطهر [4] ، ومن ثم تستحيل إلى امرأة جميلة بارعة

---

(١) يؤيد هذا ما لاحظه « يونكر » من تغير في أسماء بعض الآلهة وألقابها في خلال العصر اليوناني الروماني . انظر : Junker. *op. cit.*, S. 70.

(٢) *Ibidem*, S. 128-9.

(٣) Junker, Der auszug..., S. 46; Junker, Die Onurislegende, S. 73, Anm. 5; 89-90.

(٤) Junker, Die Onurislegende, S. 105, 108; vgl. auch S. 127.

الجمال والقوام . وقد ذهب (زيتا) إلى أن هذا التطهر لا يعدو الاستحمام فى ماء النيل ، على أن (يونكر) أضاف إلى ذلك أنه ربما كان من الواجب أن تتطهر الهة الصحراء قبل دخولها البلاد المتحضرة [1] ، كما لاحظ أنه ربما كانت هناك علاقة بين تطهرها وبين تطهير (عين حوراس) [2] ، وأشار إلى أن بعض النصوص تقرن بين تطهر الإلهة وبين تبريد حرارتها وحميا طبيعتها ، على أنه رأى أيضاً فى تبريد سورة الإلهة طابعاً غير أصيل في (قصة أنوريس) اشتقته من (قصة العين الغضبى) ، كما رأى أن فى سورة الإلهة وحميا طبيعتها تعبيراً رمزياً ، ولذلك ذهب إلى أن المراد من تبريد سورتها فى البحيرة المقدسة هو قبل كل شيء تهدئة غضبها [3] . على أننا مع ذلك نلاحظ أنه من الجائز أيضاً أن تبريد سورتها يرجع إلى (قصة أنوريس) الأصلية ، مما كان يتفق وعبادة الإلهة اللبؤة ، ومن الجائز أيضاً أنه يرجع إليها كذلك بعد أن تركت فيها الأحداث السياسية بين مصر وبلاد النوبة صداها ، وفى هذه الحالة يبدو واضحاً أنه قد كنى بتبريد سورة الإلهة عن تهدئة الثورات فى بلاد النوبة . على أية حال يلاحظ فى تراكيب القصة وعباراتها أنها أصبحت تدل على معانى وأفكار رمزية ، أخرجتها عن المعانى الاصلية ، وأولتها إلى أغراض ومعانى جديدة . لذلك يبدو من غير المستبعد أن تطهر الإلهة فى البحيرة المقدسة أصبح فى هذه القصة ذا معنى رمزى ، كنى به عما أزال عن بطلة القصة أوضار حياتها فى الصحراء ، مما أحالها إلى امرأة فاتنة الجمال [4] ، على نحو ما استحالت

(١) على نحو ما تطهر « سنوهى » عند رجوعه الى مصر من سوريا .
(٢) Junker, *op. cit.*, S. 139.
(٣) *Ibidem*, S. 126 ff.
(٤) أشار « يونكر » الى أنه تحت تأثير « قصة حتحور » وبامتزاج « تفنوت » و « حاتحور » و « سخمت » معا لم تعد الالهة التى جلبت الى مصر لبؤة ضارية وانما أصبحت فى شكل انسانى « كحاتحور الجميلة » [(Junker, *op. cit.*, S. 67, 89, 165, 169.)] وانا وان كنا لا ننكر أثر التصورات والقصص الدينية بعضها على بعض ، الا أننا نرى الى جانب ذلك أنه لا يجب التقليل من شأن أثر الحضارة المصرية على هذه التصورات والقصص كما سيتضح فيما بعد .

إلى غزال وديع بمجرد هبوطها أرض مصر . على أنه مهما يكن من أمر فانه يلاحظ أن هناك اختلافاً واضحاً فى طبيعة بطلة القصة قبل وبعد دخولها مصر [1]، فقد غدت فى مصر الزوجة المحبة [2] والأخت الحنون [3] كما أصبحت إلهة الحب والطرب [4]. لهذا لنا أن نتساءل عن السر فى ذلك الاختلاف الظاهر فى طبيعتها، وعما إذا كان المصريون قد كنوا بذلك عن بعض المعانى فى المراحل الأخيرة من تطور القصة .

يدل سائر ما حفظ لنا عن المصريين على روح متحضرة وجدت صداها فى قصصهم وأساطيرهم وعقائدهم الدينية ؛ وإنه لتكفينا هنا الاشارة إلى أن تصوراتهم الدينية تتفق مع حياتهم الهادئة المسالمة [5] ؛ وتخلو بصفة عامة مما يثير الرعب والفزع . وترجع أيضا إلى تلك الروح المتحضرة الحركة العامة فى الفن المصرى ، التى جنحت عن تمثيل الآلهة فى شكل حيوانى تام ، وآثرت تمثيلها بجسم إنسان ورأس حيوان ؛ والتى بلغت تمامها فى بداية عهد الاسرات [6] . وإذا كنا فى الوقت الحاضر نجهل ملابسات هذه الحركة وظروفها ، فليس من شك فى أنها تدل على روح أرقى حضارة وأكثر تقدما مما يدل عليه تمثيل الاله على شكل حيوان تام ، كما أنه كانت تحدوها الرغبة فى التوفيق بين صور الآلهة وبين ماترويه القصص والاساطير عنها من أعمال وصفات . ولقد وفق الفنان المصرى أعظم توفيق فى تمثيل آلهته على النحو الجديد ، فجاءت أشكالا غاية فى الاتساق تفيض حياة وقوة مما يدل على حسن ذوق وبراعة فائقة [7] .

---

(١) Junker, *op. cit.*, S. 89–90, 165.

(٢) *Ibidem*. S. 8, 50, 89, 96.

(٣) *Ibidem*, S. 29, 89.

(٤) *Ibidem*, S. 128.

(٥) A. Erman Die Religion der Aegypter, 1934, S. 5.

(٦) A. Erman, Die Religion der Aegypter, 1934. S. 9; K. Sethe, Urgeschichte..., § 30 ff.

(٧) H. Schaefer, Von aegyptischer Kunst, 1930, S. 36; K. Sethe, Urgeschichte, § 32.

ومما يتصل أيضا بموضوع قصتنا أشد الاتصال ما يلاحظ من أن الفنان المصرى جنح منذ عهد بداية الأسرات عن تمثيل الحيوانات فى حالتها الوحشية إلى تمثيلها فى حالة الهدوء والاستقرار ، ويتجلى هذا بوضوح فى تماثيل الأسد [1]. ففى عهد بداية الأسرات كان هناك طرازان مختلفان لتمثيل الأسد الرابض ، أحدهما وهو الطراز القديم يمثله وقد رفع رأسه قليلا مكشراً عن أنيابه ، فى حين يستقر ذنبه على ظهره مباشرة فى وضع غير طبيعى ، يرجح أن الغرض منه تمثيل حركة الذيل عند الغضب ، غير أن طبيعة الحجر الذى صنع منه التمثال قد دعا إلى تمثيله فى هذا الوضع [2]. أما الطراز الثانى أو الأسلوب الحديث فيمثله وفاهه مغلق وذيله ملتف فى وضع جميل حول جانبه الأيمن [3]. فاذا كان الطراز الاول يمثل الاسد فى حالته الوحشية ، فان الطراز الثانى ، الذى التزمه الفن المصرى فى جميع عصوره التاريخية ، قد تحاشى تمثيله على هذه الحالة ، وآثر تمثيله وقد هدأت شرته وسكنت وحشيته ، دون أن يفقد بذلك شيئاً من طبيعته ، حتى ليخيل للناظر إليه أنه بالرغم من هدوئه وسكونه قد تثور وحشيته فى أية لحظة من اللحظات ، مما يدل على أن المثال قد قصد من ذلك أن يمثله وقد ادخر قوته واكتن وحشيته بدلا من أن تتمثل ضراوته للعيان فى مظهر فمه وانتصاب ذيله . وليس من شك فى أن الفنان قد صدر فى ذلك عن روح عصره وما أفادته الحضارة المصرية من تقدم ثقافى.
ومما يتصل بهذا أيضاً وله علاقة مباشرة (بقصة أوزيس) أن الآلهات المصرية التى مثلها المصريون فى شكل لبؤة كانت فى الاصل ذات صفات مروعة ولكنها

---

(1) A. Scharff, Die Altertuemer der Vor-und Fruehzeit Aegyptens, II, 1929. S. 57, Abb. 40–42 Taf. 18; A. Scharff, in Handbuch der Archæologie, 2. Lieferung, S. 449-50; H. Schaefer, Von aegyptischer Kunst, S. 15, 18, Taf. 43, 47 (1,2), 54 (1); H. Kees, Die Befriedung des Raubtiers, in Zeit. fuer aeg. Sprache und Altertumskunde, Bd. 67 (1931), S. 56 ff.

(2) H. Schaefer, Von aegyptischer Kunst, S. 361, Anm. 15 b; F. Petrie, Prehistoric Egypt, Taf. VIII, 25, 27, 28; F. Petrie, The Royal Tombs of the Earliest Dynasties, II, Taf. VI, 3–4; F. Petrie, Koptos, Taf. V, 5; F. Petrie, Naqada and Ballas, 1896, pl. LX.

(3) F. Petrie, Abydos, part II, 1903, pl. III, 23–28; F. Petrie, Tombs of the Courtiers and Oxyrhynkhos, 1925, pl. VII, 1–5.

أخذت تفقد تدريجياً مع الزمن صفاتها الطبيعية [1]. ومما لا يخلو أيضاً من دلالة كبيرة أن الإلهة (عنات)، وقد كانت إلهة القتال فى سوريا، عندما أصبحت إلهة مصرية، انتهى بها الامر إلى أن فقدت صفاتها الاصلية وغدت صورة للالهة (ايزيس) مثال الزوجة المخلصة و"الام الرؤوم، واتخذت (حوراس) إبناً لها [2].

على أنه من جهة أخرى كانت القبائل التى تقطن الصحارى المحيطة بمصر لا تزال تعيش عيشة البداوة، لا يجمعها نظام حكومى متحضر ولا تكاد تستقر على حال، كما لم يكن لها نصيب من نعم الحضارة التى تفيأ فى ظلالها المصريون آجالا مديدة، وإنما كانت تعيش على الكر والفر والنهب والسلب، وقد لاقى المصريون من شرها وعدوانها الشىء الكثير طوال عصورهم القديمة، مما كان يضطرهم من وقت الى آخر إلى إرسال الحملات لتأديبها وكسر شوكتها فى مواطن إقامتها. وليس من شك فى أنه كان لهذا بطبيعة الحال أثره على نفوس المصريين مما قوى اعتزازهم بما وصلوا اليه من حضارة وتقدم، وزادهم شعوراً برقيهم على سائر ما جاورهم من الشعوب ومنها قبائل بلاد النوبة، التى دعت الظروف الاقتصادية والتجارية الى اتصالهم بها. وهذه القبائل لم يقدر لها أن تدرج فى مدارج الحضارة بقدر ما وسع ذلك سكان مصر، إذ احتفظت بثقافتها وحضارتها القديمة مدة طويلة وخاصة فى الأجزاء الجنوبية من بلادها، حتى أنه كانت لا تزال تسود بينها فى عهد الدولة القديمة فى مصر حضارة العصر الحجرى الحديث [3]. ومعنى هذا أن الحضارة المصرية سبقت حضارة بلاد النوبة وخلفتها وراءها منذ زمن مبكر. وليس من شك فى أن توحيد أجزاء مصر فيما قبل عهد الأسرات ثم فى بداية عهد الأسرات قد دفع بالحضارة المصرية خطى واسعة فى مدارج التقدم، فى حين كانت تتجاذب بلاد النوبة

---

(١) A. Erman, Die Religion der Aegypter, 1934, S. 33 f.

(٢) Ibidem, S. 150.

(٣) H. Junker, Toschke, S. 10; H. Junker und L. Delaporte, Die Voelker des antiken Orients, 1933, S. 10.

بطبيعة بلادها وسكانها عوامل التفرقة والخلاف . على أن ما كانت مصر تحرزه من تقدم كان يجد صداه وإن كان متأخراً فى بلاد النوبة . ومنذ الدولة المتوسطة على الاقل عمد ملوك مصر الى استعمار بلاد النوبة السفلى وصبغها بطابع مصرى . وقد نجحوا فى ذلك الى حد بعيد وخاصة فى الدولة الحديثة ، فأنشئت فيها المدن والحصون ، تقوم فيها المعابد تعبد فيها آلهة مصر وملوكها وملكاتها وتعلم الصناع النوبيون الفنون والصناعات المصرية . وفى عهد « رمسيس الثانى » بلغ صبغ بلاد النوبة السفلى بالطابع المصرى غايته [1] . فهذا لا غرابة إذا كان المصريون وخاصة فى الازمنة القديمة قد رأوا اختلافاً كبيراً بينهم و بين سكان هذه البلاد ، تمثله فرقاً بين الحضارة والبداوة وبين الوداعة والضراوة .

من هذا كله نستطيع أن نفهم ما يدل عليه الطابع الغالب فى «قصة أنوريس». وهذا الطابع لا يتسق مع روح الحضارة المصرية أتم اتساق فحسب ، وإنما يعبر عنها أجمل تعبير ويبرزها قوية واضحة إزاء بداوة بلاد النوبة التى تمثلها بطلتها . ولعل هذه الروح تتجلى بوضوح فيما جاء عن (تحوت) وخاصة فى (بردية ليدن) من أنه أخذ يستهوى بطلة القصة بأحاديثه الجميلة وقصصه المختلفة وانه قدم لها طعاماً مصرياً كان له عليها أثر كبير [2] ، كما يتجلى أيضاً فى تحول بطلة القصة الى غزال وديع بدخولها مصر وفى استقبالها استقبالا رائعاً وفى تبريد سورة طبيعتها ، ثم فى استحالتها الى امرأة جميلة [3] . وفى هذا كله ما يدل على صورة تخالف تماماً الصورة الاصلية للقصة [4] ، حتى أنه ليبدو واضحاً أن تقدم الحضارة المصرية وتطور العقائد والتصـــورات الدينية قد أفاضا

---

(1) J. H. Breasted, The Temples of Lower Nubia, in Amer. J. of Semitic Languages, 1906, p. 1 ff.; J. H. Breasted, A History of the ancient Egyptians, 1931, pp. 249, 316; E. Meyer, Geschichte des Altertums, 2. Bd. I. Abt. 1921, S. 79 ff., 141-2, 295-6; A. Erman, Life in ancient Egypt, p. 504.

(2) W. Spiegelberg, Die aegyptische Mythus..., S. 881-2.

(3) Junker, Die Onurislegende, S. 89-90.

(4) Ibidem, S. 103.

على عناصر القصة القديمة روحا جديدة أخرجتها عن معانيها الاصلية وأولتها الى ما يتفق وما أفادته الحضارة المصرية من تقدم . وبذلك تبدو هذه القصة بما يغلب فيها من طابع وبما أصبحت تدل عليه من معانى وتصورات ، انها قصة الحضارة المصرية .

* * *

ومع هذا يلاحظ أنه يفهم من النصوص المختلفة ، أنه بالرغم مما اكتسبته بطلة القصة من وداعة ومظهر فاتن ، فهى لا تزال تحتفظ إلى جانب ذلك بطبيعتها الضارية (1) . فهى الالهة التى تضحك وتغضب . وهى (باست)(2) فى حالة الرضاء ، وهى (سخمت)(3) فى حالة السخط . وهى الالهة ذات القلب المرح ، الذى يتقد فى حالة الغضب . وهى ذات العينين الوضاحتين اللتين تضيئان بشراً ، فاذا نظرت الى ضحاياها رمقتها بعينين ضاريتين ، محتقنتين بالدم ، يقدحان الشرر . وهى سيدة النساء ، والاخت الحسناء ، والزوجة الجميلة ، وتاج أبيها ، والإلهة المحبوبة عند النساء ، وإلهة الحب والموسيقى والطرب ، تغنى لها الاغانى الشجية ، ويؤدى أمامها الرقص الممتع ، ويحرق لها البخور العطر ، ويحلى رأسها بأكاليل الزهر ، ومع ذلك فهى سيدة اللهب والرعب ، زعيمة الشياطين المردة ، يطيب لها أن تجرع من دماء أعدائها ، وأن تلطخ جسدها بدمائهم . وهى التى يرتعد منها الناس إذا أرسلت على الجبال شواظ أنفاسها ، والتى يخشون غضبها ويطيب لهم رضاؤها . لذلك كان لا بد من ارضائها على الدوام ، فما كان ينبغى أن ينفد من أمامها النبيذ وألا يقدر لها منه كل يوم قدر واف تقضى حاجتها منه بقدر ما هى سيدة السكر والنشوة الدائمة . وحتى فى حالة رضائها بما يبذل لها ، لم تكن

(1) Junker, Der Auszug..., S. 7-8.

(2) باست (باستت) الهة برأس قطة ، كان مقر عبادتها فى « بوبسطا » (تل بسطا) : وكانت تعتبر الهة الحب كما كانت تمثل القوى النافعة للشمس .

(3) سخمت الهة برأس لبؤة ، اتخذها « بتاح » اله « منف » زوجا له ؛ وكانت تمتاز بصفاتها الضارية وحبا لسفك الدماء ، ولذلك يظن أنها كانت تمثل أيضا القوى المهلكة للشمس .

ضراوتها تتحقق ، لأنها لم تكن تبتهج إلا بالنشوة القوية والرقص الجامح والضحايا الدامية .

فى هذا كله تتجلى الطبيعة المزدوجة لبطلة القصـــة ، وليس من شك فى أن ضراوتها أثر بقى من طبيعتها وحياتها الاولى فى القصة الاصلية ، أبقت عليها الايام ، واستبقاها المصريون بما عرف عنهم من شدة محافظة على القديم ، واستبقتها التصورات الدينية المحافظة وما كانت تقتضيه العادات من رهبة ورجاء ، وخوف وأمل . وهى مع هذا تتسق أتم اتساق مع ما تطورت إليه القصة فى أكثر مراحلها ، فهى إلى جانب ما تدل عليه من الصفات الطبيعية تبصة ، توائم الثورات وغارات البدو فى بلاد النوبة مما اقتضى مصر جهودا وأعباء عظيمة ، وهى تمثل أيضا أحسن تمثيل بداوة صحراء النوبة إزاء الحضارة المصرية ، وتبرز هذه الحضارة فى ضوء قوى واضح . ولعله يتمثل أيضا فى ضراوة بطلة القصة ووداعتها استعمار مصر لبلاد النوبة وتمصيرها مع كثرة قيام الثورات فيها وتعرضها لغارات البدو . وأخيراً لعل فى هذه الطبيعة المزدوجة ما يتفق وما ذكرناه عن تماثيل الاسد فى عهد الاسرات من احتفاظها بما يوحى بقوة الاسد الطبيعية بالرغم مما يبدو على مظهرها من سكون واستقرار .

* * *

يتضح من هذا كله أنه يتردد فى (قصة أنوريس) صدى حياة الصيد ، التى كانت من أهم ماشغل المصريين فى عصورهم المختلفة ، كما أنه يتردد فيها أيضاً صدى علاقة مصر ببلاد النوبة وما تعرضت له هذه العلاقة من ثورات وحروب . وقد أفاض الزمن على هذه القصة قداسته فكساها ثوباً جديداً من المعانى والتصورات وبذلك غدت تمثل الحضارة المصرية إزاء بداوة بلاد النوبة وتكنى عن تمصير هذه البلاد وتمدينها . ولقد كسبت أيضاً مع الزمن معنى فلكياً بحيث صارت ترمز إلى اختفاء القمر ثم عودته إلى الظهور ، وهو ما دلل عليه (يونكر) . على ان هذا المعنى الجديد لم يستطع أن يمحو المعانى القديمة ،

التى لا يتسنى فهمها على حقيقتها إلا فى ضوء ما أسلفنا من اعتبارات . وعلى ذلك فقد جازت هذه القصة عدة مراحل مختلفة تطورت فيها معانيها ومراميها ، ولا يجب أن يكون هـذا مثاراً للاستغراب أو الشك وخاصة إذا قدرنا طول العصور التى اجتازتها وتطور حياة المصريين وأفكارهم وعقائدهم مع شدة محافظتهم على تراثهم القديم . وإذا كانت العبادات والعقائد المختلفة قد استطاعت أن تترك أصداءها فى هذه القصة على نحو ما أثبت الاستاذ (يونكر) ، فليس من المستغرب أن تترك الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية آثارها عليها أيضاً فى ظل تطور تلك العقائد والعبادات .

تم طبع هـذه المجلة بمطبعة جامعة فؤاد الأول
فى ٢٨ من ربيع الأول سنة ١٣٦٦
الموافق ١٩ من فبراير سنة ١٩٤٧ م

محمد زكى خليل
مدير مطبعة جامعة فؤاد الأول

(مطبعة جامعة فؤاد الأول ١٩٤٦/٣٠١/٥٠٠)

ת

Bei Petermann, Ritter-Schaade wird das ת durchgängig wie "t" wiedergegeben. Abû Sa'îd jedoch gibt uns Beispiele dafür, dass das ת als "ṯa" ث" zu bezeichnen ist.

P. "t" R.-S. "t" Abû Sa'îd "ṯ" z.B. Gn. 37. 17. dutina
كي شمعتيم أمريم نلكه دوثينه

כי שמעתים אמרים נלכה דותינה

Abû Sa'îd jedoch gibt uns auf S. 219 (Leidener Hs.) ein Beispiel dafür und zwar in arab. Umschrift. ڤ ר ד

ו

Nach Ibn Darta hat das ו drei Aussprachen: eine ursprüngliche (wie das ו in הוא) und zwei angenommene (entsprechend den Aussprachen des ב, also "b" und "w". Belege fur diese dreifache Aussprache liefern P. und R.-S.:

P. "u" R.-S. "u" z.B. Gn. 2, 11. u. Gn. 3, 3. bu.

P. "w" R.-S. "w" z.B. Gn. 1, 10. walmaqwa (R.-S. welmakwa).

P. "w" R.-S. "b" z.B. Gn. 1, 9. jiqqawu (R.-S. jikkábu).

P. "bb" R.-S. "b" z.B. Gn. 3, 11. sabbitek (R.-S. Sābîtek).

P. "ww" R.-S. "?" z.B. Gn. 4, 18. ujuwwaled

P. "o" R.-S. "o" z.B. Gn. 37, 29. ebbôr.

פ

Das פ wird bei P. und R.-S. in folgenderweise wiedergegeben:

P. "pp" R.-S. "bb" z.B. Gn. 2, 7. beppô (R.-S. bebbuh 23. appaam (R.-S. ebbâm).

P. "pp" R.-S. "b" z.B. Gn. 2,10. jipparrad (R.-S. iibárrad.

P. "f" R.-S. "f" z. B. Gn. 1,2. fani (R.-S. fāni) 11. firi (R.-S. fíri).

P. "ff" R.-S. "ff" z.B. Gn. 3,2. miffiri (R.-S. miffiri).

P. "ff" R.-S. "f" z.B. Gn. 3,5. uneffaqa'u (R.-S. u-nêfakâ'ū)

P. "p" R.-S. "?" z.B. Gn. 49, 4. pa'izta; 14. emmešpatêm (emmešfatêm); 22. parat.

P. "bb" R.-S. "bb" z.B. Gn. 3, 16. erabbi ארבה (R.-S. ẹrboi) : Gn. 6, 14. mibbêt מבית (R.-S. mibbit).

P. "v" R.-S. "bb" z.B. Gn. 4, 15. ševu' atajem שבעתים (R.-S. šiubūuātā'em) Gn. 6, 15. râva רחבה (R.-S. rabbah).

Wenn aber das ב als Präfix vor Nomina tritt, so wird es bei R.-S. mit "ef, af und af" (P. ev, av) wiedergegeben. z.B. Gn. 1, 6. éftok בתוך (P. evtôk) ; Gn. 1, 26. afsālamânu בצלמנו (P. evsalamanu) ; Gn. 1, 28. afdèket בדגת (P. evdeget) : 2, 15. éfgan בגן (P. evgan) ; 3, 19. éfzát בזעת (P. evzaat) : 6, 14. efkâfar בכפר (P. avkafar).

Wenn wir aber diese Nomina genau untersuchen so ergibt sich, dass sie alle mit einem der folgenden Konsonanten beginnen : נ·ד·ז·כ·צ·ת

Dies scheint als Regel sich durchgesetzt zu haben. In den anderen Fällen, lässt sich keine Regel feststellen.

Hingegen scheint die Aussprache des ב in dem folgenden Beispiel das Šams al-Ḥukamâ aufführt, eine andere zu sein : Ex. 28, 43. בבאם אל אהל מועד

Nämlich das erste ב mit Dageš und das zweite mit Rafeh. Dieselbe Ansicht vertritt auch Ibn Darta. Gn. 48, 7.

בבאי מפדן ארם

ד

P. und R.-S. geben das ד mit dem Buchstabe "d" wieder. z.B. Gn. 4, 1. uâdam (P. waadam) והאדם : Gn. 11, 1. udèbârèm (P. udewarêm). ודברים Šams al-Ḥukamâ und Ibn Darṭâ unterscheiden aber zwischen einem ד mit Dageš und einem ד mit Rafeh. z.B. Lev. 10, 4. דד אהרן

Šams al-Ḥukamâ berichtet weiter, dass das ד (madgušah) wie das arab. د und das ד (marfuah) wie das arab. ذ ausgesprochen wird.

" ה und א werden bei den Verben ל״ה und ל״א im Imperfekt und im Imperativ wie י ausgesprochen. (Siehe Ausführung über die Verben ל״ה und ל״א

Andere Beispiele für die Resultate, die man aus der Tauṭia ziehen kann, sind aus meiner vorliegenden Arbeit zu entnehmen

Šams al-Hukamâ hat uns in seiner Tauṭia berichtet, dass die 5 Buchstaben בדופת bei den Samaritanern verschiedene Aussprache haben. Im einzelnen hat er aber nur von ב und ד angegeben, dass beide eine Aussprache mit Dageš und mit Râfeh haben. Etwas mehr über die verschiedene Aussprache dieser Buchstaben findet sich in dem Werke des Ibn Darṭā, der etwa ein Zeitgenosse Šams al-Ḥukamâ war. Aber hier wie bei Šams al-Ḥukamâ vermissen wir nähere Angaben. Etwas weiter führen uns die Qawânîn al-Miqrâ von Abû Sa'îd insofern, als, jedenfalls in der Leidener Hs., die Beispiele aus der Thora in arabischen Buchstaben umgeschrieben sind.

Es ist nun lehrreich, auf Grund der modernen Umschriften die heutige Aussprache des Hebraischen bei den Sam. zu vergleichen, wie sie einerseits bei P. andrerseits bei R.-S. aufgezeichnet ist und zu untersuchen wie die Verähltnisse hier liegen und wie diese sich zu den Angaben der Grammatiker des 12. und 13. Jahrh. erhalten.

ב

Das ב wird bei P. und P.-S. in folgenderweise wiedergegeben:

P. und R.-S. "b" z.B. Gn. 1, 4. ujebdel ויבדל ......
bin בין ... ubin ובין ;

Gn. 2, 2. bejôm ביום ; 8. beden בעדן

P. "v" R.-S. "b" z.B. Gn. 1, 4. tôv טוב (R.-S. ṭob);
Gn. 3, 19. šuvak שובך (R.-S. šûbak).

P. "w" R.-S. "b" z.B. Gn. 11, 1. udewarêm ודברים (R.-S. udēbèrâm); Gn. 7, 21. ujigwa ויגוע (R.-S. uiigbá).

(c) durch die Einschiebung eines ו zwischen den ersten und zweiten Rad. Der mittlere Rad. wird durch ein Kasra vokalisiert (הִשְׁבִּר) השוביר

(d) durch die Einschiebung und Vokalisation des mittleren Rad. שובר

(e) durch Einschiebung des ו. Das Fatha des mittl. Rad. wird verlängert. ולכופם

(f) durch die Einschiebung des ו zwischen den zweiten und dritten Rad. und nicht zwischen den ersten und zweiten. רהוב

Ausser den verschiedenen Formen des Part. act., welche bei D. Seite 24 angeführt werden, kommen noch andere Formen vor.

Unter den mehrrad. Verben führt Š. die Form Pā'al an, die genau wie Pi'el die Intensivität bedeutet Vgl. auch arab. ضاعف in dem Sinne von ضعّف zweite Form von ضعف Mufaṣṣal S. 129. (Vgl. auch Bauer-Leander S. 281 ff.). Diese Form فاعل wird aber bei den hebräischen Gramm. als Qal betrachtet. (Vgl. Ibn Ganâḥ S. 140 f.). Diese Form kommt weder bei P. noch bei D. vor.

Š. stimmt mit den von Nöldeke zitierten Abû Sa'îds Qawânin des ... (S. 11) über die Form des Imperfekts, welche D. (S. 31) anführt, überein. Er schrieb: "Nach Nöldeke (S. 11) gibt es im Imp. Qal zwei Formen: 1. der Vokal des ersten Radikals bleibt (z. B. ujezakar Gn. 30, 22). Regelmässig ist dies bei den Med. lar., d.h. der Guttural fällt in der Aussprache völlig weg und daher wird der Vokal auf den ersten Radikal übertragen. 2. der erste Radikal wird vokallos ...

Bezüglich der anderen Imperativ-Formen vgl. man D.S. 28 ff. Das Verb פ׳ ה kommt bie D. nicht vor.

D. hat solche Form nicht aufgeführt.

Es kann vorkommen, dass der Pl. masc. durch וח und der Pl. fem. durch ים gebildet sird Bei P. nicht zu finden (s. P. S. 89). Besonders zu bemerken ist, dass Š. זו als demon. Pron. m. s. führt, und dass die uns bekannten Hss. des samaritanischen Pentateuch keine Beispiele dafür bieten. Dagegen haben wir im Hebr. Ex. 15,13.16 זו und zwar steht es nur poetisch für beide Numeri und Geschlechter. (Vgl. Bauer-Leander 261 e.) Ibid.: Die dem. Pron. הז׳ ז׳ Ps. 132, 2 und זו dienen auch als Relativ-Pron. Bei den letztgenannten ist diese Funktion sogar die gewöhnlichere.

Die Demonstrativa, die auf das Entfernere hinweisen, führt Š. auf.

P. und D. führen diese, sowie זו nicht.

Š. führt ו , ה , הו als Pron.—suff.mit dem Nomen verbunden —für die 3. P. s.m. P. führt bloss. ו

Abweichungen zwischen diesen Pronomina und denen von P. sind vorhanden (P. S. 92 ff.). Bei P., D. und Š. sind Varianten der Pron. suff. am Verbum vorhanden, jedoch fehlt bei P. und D. die 2. P. pl. f. gänzlich (s. P. S. 26 ff. und D. S. 50).

Der Pl. f. wird bei Š. nur durch וֹת gebildet, wahrend P. ausserdem noch die aram. Form וח anführt (s. P. S. 89).

Sehr wichtig sind die Formen des Part. act. des st. Verbums Qål. Š. führt folgende sechs Formen, die im Vergleich mit Petermann, nachdem sich D. im wesentlichen richtet Abweichungen zeigen:

(*a*) das Fatha des mittleren Rad. wird verkürzt. שׁמַר

(*b*) das Fatha des ersten Rad. wird verkürzt und das des mittleren Rad. wird mit Kasra vokalisiert. שמירים (שֹׁמְרים)

Andere Werke, die ich zu meiner Arbeit gebraucht habe, sind dort vermerkt, und ich möchte sie daher jetzt nicht besonders erwähnen. Dagegen werde ich die Werke Petermanns und Dienings im Zusammenhang mit dem Bericht über meine Resultate anschliessend noch ausführlich behandeln.

At-Tauṭia ist ein Werk, das sich hauptsächlich mit der Grammatik der hebräischen Sprache bei den Samaritanern befasst. Es ist, wie oben gezeigt wurde, nach arabischem Muster geschrieben, und der Verfasser führt, um die grammatischen Gesetze zu bekräftigen, Beispiele an, die grösstenteils dem Pentateuch entnommen sind. Diesen, ursprünglich unvokalisierten, Beispielen habe ich so weit als möglich nach den Angaben von Petermann, Ritter und Schaade, die Aussprache in phonetischer Umschrift umgesetzt daher auch die Vokalisation gewisser sam. Bibelhandschriften berücksichtigt, die Professor P. Kahle in s. Exemplar Gall Abdruck von Sam. Pentatauch eigetragen hat.

Es ist ersichtlich, dass wir der at-Tauṭia Gesetze für die Grammatik sowie für die Aussprache entnehmen können, die anderweitig nicht zu finden sind. Einige der Resultate möchte ich in der Reihenfolge der Tauṭia hier anführen, und ich gebrauche der Einfachheit halber die Buchstaben.

Š.—Šams al-Ḥukamâ,
D.—Diening,
P.—Petermann.

Der Dual wird bei Š. durch das Wort שני (für das Masc.) שתי (für das Fem.) mit dem Pl. der Substantiva oder durch Einschiebung eines schwachen Konsonnaten zwischen dem י des Pl. und dem vorangehenden Radikal gebildet...

P. führt als Beispiel an: "Für den Dualis haben die Sam. unsere Form ַיִם—, wofür sie auch ofter ֵיִם— sprechen; jedoch habe ich diese nur in folgenden Worten gefunden: pâmajem 27, 36. für פַּעֲמַיִם zum Unterschied von פְּעָמִים, welches der Sam. 33, 3. famem aussprach:..." (s. P. S. 89 f.).

Nu. 18, 11 لكل تنوفت بنى يشرال لك نتتيم

לכל תנופת בני ישראל לך נתתים

s. Ms. S. 205.

Dt. 24, 8. كاشر صويتيم تشمرو لعشوت

כאשר צויתים תשמרו לעשות

s. Ms. S. 205.

Abû Sa'îd gibt uns wichtige Regeln, die weder in der Tauṭia noch in der Muġnia vorkommen. Einige dieser Abweichungen möchte ich hier anführen.

(Regel 2) "Das כ im Suffix der 2. P. Pl. wird in der hebr. Sprache bei aller Verschiedenheit der Ansichten stets mit Fatḥa gesprochen..., aber die ungebildeten Sprachverderber unter unsern Glaubensgenossen sprechen es falsch mit Kasra, aus Unkenntnis der Grundformen und Ableitungen der Sprache..."

(Regel 4) "Die vier hebräischen Präfixe des Imperfects נאית, nämlich das..., haben in der hebräischen Sprache stets Fatḥa, wie im Arabischen". Hierüber hat der Verfasser der Tauṭia nichts erwähnt Ausserdem führt er noch folgendes an: "Die Imperfecta sind aber schwer für die Aussprache und das Fatḥa ist der leichteste Vokal; und im Hebräischen wird der Vokal des Präfixes hierbei nicht verändert, ausser wenn er vor ein ו oder י tritt. Vor einem ו erhält es, dem Laut des ו entsprechend, amma, ...; vor י ein Kasra". Auch hierüber schweigt der Verfasser der Tauṭia.

Wichtiger ist aber die Regel für die Aussprache der Gutt., die in der Tauṭia fehlt. (Regel 8) "Wenn die Buchstaben des Ḍamm und Kasr d. i. ו und י neben einem der Kehllaute עחהא stehen, sei es vor, sei es hinter ihm, so wird der Kehllaut, wenn beide radikal sind und einen wesentlichen Bestandteil des Wortes bilden, wie jener neben ihm stehende Buchstabe gesprochen".

ausgeführt wird, in 'Asqalân im Jahre 534 aufgestellt. 6 Seiten. Es folgt dann die Abhandlung über die Lesezeichen (Tartîb al-Miqrâ ترتيب المقره).

Die Berliner Hs. Or. Q. 1103 "Tartîb al-Miqrâ, eine von dem sam. Hohenpriester Isḥâq b.ʿAmrân verfertigte Abschrift einer kleinen in seinem Besitz befindlichen Pergament Hs. Dieses Werk wurde von Prof. P. Kahle bearbeitet und zugänglich gemacht (¹). Diese Werke geben Regeln fur die korrekte Aussprache des Heb. bei den Sam. Wohl das wichtigste Werk sind die Qawânîn von Abû Saʿîd (²), die Nöldeke herausgegeben und übersetzt hat (³). Abû Saʿîd gab die meisten seiner Beispiele in einer Art phonetischer Umschrift mit arabischen Buchstaben, die für die Aussprache unter Umständen ganz wichtig ist. Leider hat Nöldeke sie seiner Zeit in heb. Quadratschrift umgesetzt. Fur uns sind gerade diese Beispiele in arab. Transkription von grossem Wert und die Schlüsse die wir aus ihnen für die Lesung der hebr. Buchstaben ziehen können sind sehr bedeutungsvoll. z. B. Dt. 19, 19

وعشيتم لو كاشر زمم لعشوت لاحيو

ועשיתם לו כאשר זמם לעשות לאחיו

s. Ms. S. 204

Gn. 37, 17. كي شمعتيم امريم نلكه دوثينه

כי שמעתים אמרים נלכה דותינה

s. Ms. S. 204.

Nu. 18, 8. لكل قدشي بني يشرال لك نتتيم

לכל קדשי בני ישראל לך נתתים

s. Ms. S. 205

(¹) Vgl. P. Kahle: "Die Lesezeichen bei den Samaritanern" in der Haupt-Festschrift, Leipzig 1926, S. 425 ff.

(²) Theodor Nöldeke: Über einige samaritanisch-arabische Schriften, die hebräische Sprache betreffend, Göttingen.

(³) Abû Saʿîd lebte im 13 Jahrh. Vgl. P. Kahle: Die Arabischen Bibelübersetzungen, Leipzig 1904. S. XI.

Al-Mugnija spricht statt "marfûha" von "murfija" od. "mufija".

الحرف إنما مفرد أو مركب . . . ومنها ما له مخرجان وهى حروف
ويسمى أحد المخرجين مدغوشا والآخر مرفيا وقيل موفيا .

"Der Partikel ist entweder "einbuchstabig" oder ist aus mehrern "zusammengesetzt" Einige Buchstaben. בפדות haben zwei Aussprachen, deren eine "madguša" und andere "murfija oder mufija" genannt werden. Ferner: nach al-Mugnija hat das ו 3 Aussprachen von denen wir in der Tautia nicht erfahren.

Einige weitere Werke der Samaritaner über die Aussprache des Hebraischen hat Professor P. Kahle in Nablus nach alten dort vorhandenen Vorlagen abschreiben lassen. Sie befinden sich heute in der preussischen Staatsbibliothek zu Berlin. Es sind folgende:

هذه مقالة فى المقرا تأليف العالم الفاضل العم المرحوم الشيخ ابراهيم العيا
آل المرحوم يعقوب آل مرجان الدنفى . . . ألفها ١١٩٨ وفيها كلام وجده
فى كتاب صاحب القوانين لإرشاد المتعلمين لأبا (لأبى) سعيد وزاد من عنده .

"Es ist die Maqâla fìl-Miqrâ (Abhandlung uber die Lesung) verfasst von Ibrâhim al-ʿAjâ b. Jaʿqûb b. Murgân al-Danfi, im Jahre 1198 H. (18. Jahrh.) aufgezeichnet nach seinem Tode wahrscheinlich von seinem Neffen (jedenfalls nennt er ihn ʿAmm). Er hat dann auch die Qawânin li-iršâd al-Mutaʿallimin von Abû Saʿid aufgenommen und ihnen dann allerlei beigefügt." Berlin Ms. Or. Q. 1101. Die Hs. ist nach einem alten Ms. in Nablus abgeschrieben.

قانون ابن درتا فى المقرا

Die Berliner Hs. Or. Q. 1102 ist eine andere Abschrift eines Originals, das dem Priester Taufiq gehörte, bestehend aus 7 Blätter etwa 1400 geschrieben. Der Qânûn ist wie auf Seite 3 b

---

(¹) Man erwartet "aḥad al-mahragain".

Die Mugnija weicht schon bei der Anordnung des Stoffes von der Tauṭija ab. Es gibt auch Abweichungen im Material und ausserdem hat der Verfasser noch nachträgliche Korrekturen hinzugefügt.

Šams al-Ḥukamâ behauptet, dass "die Demonstrativa die auf etwas Entfernteres hindeuten, bloss gebraucht werden, im Zusammenhang mit dem dazugehörigen Nomen. Sie stehen immer hinter dem Nomen und werden mit einem ה verbunden". Der Verfasser der Mugnija zitiert dagegen neben Formen wie ההן · ההם auch ההא · הדא die seiner Meinung nach nicht unbedingt das ה brauchen.

Als Relativa führt er auch an: מה · מי · אבר die in der Tauṭia fehlen.

Von den 6 Formen, die nach Tauṭia das Partizip act. Qal hat werden in Mugnija nur 5 angeführt. Es fehlt die vom Verfasser der Tauṭia mit folgenden Worten charakterisierte Form "durch Einschiebung eines ו zwischen dem ersten und zweiten Radikal und durch Vokalisation des mittleren Rad". gebildet wird, also etwa Nu. 31, 30.

שומרי משמרת משכן יהוה

Während ferner at-Tauṭia behauptet: "den Verben, die die Vergangenheit bedeuten, muss man תמול (gestern) oder אמש (letzte Nacht beisetzen können, den Verben, die die Gegenwart bedeuten, das Wort הפעם (diesmal) oder עתה (jetzt)", lässt al-Mugnia אמש und הפעם aus.

In at-Tauṭia spricht der Verfasser von der verschiedenen Aussprachen des ד, das wie das arabischer Dâl د (madgûša, mit Dâgeš), manchmal wie D̲âl ذ (marfûha, mit Rafe) ausgesprochen wird. Auch auf die doppelte Aussprache des ב mit Dageš und Rafeh, hat at-Tauṭia hingewiesen.

وتقصر ... وأشرت فى مختصرى إلى زيادات لم يعينها وحدود لم يحررها
ومسايل توفى عنها ولم يذكرها وأمثلة لم يستحضرها ...

"Und da das 'Kitâb at-Tauṭia' fî naḥw al-luġa al-ʿibrânija (verfasst von aš šeḫ abû Isḥâq Šams al-Ḥukamâ) ein Buch ist, das von allen Seiten als sehr gut anerkannt wurde, aber gleichzeitig den Leser unter der allzu grossen Ausführlichkeit leiden lässt, füge ich meiner verkürzten Ausgabe das hinzu, was er nicht genannt hat und die Probleme zu denen er durch seinen Tod nicht mehr gekommen ist, sowie Beispiele, die dem Verfasser entgangen waren" ([1]).

Er teilt das Buch in 3 Kapitel und 12 Abschnitte ein, die wie folgt lauten :

Kapitel 1—Die Substantiva :

(*a*) Masculinum und Femininum
(*b*) Selbständige (ǵâmid) und unselbständige (muštaqq) Nomina.
(*c*) Part. act.
(*d*) Part. pass.
(*e*) Die Pronomina im allgemeinen und besonders die Pron. personalia.
(*f*) Die Pron. demonstrativa.
(*g*) Status constructus

Kapitel 2—Die Verben :

(*a*) Qal, schwere Verben (Piʿel, Pâʿal), Nifʿal und Hithpaʿel.
(*b*) Die schweren (mehrradikalgen) Verben.
(*c*) Nifʿal und Hithpaʿel.
(*d*) Transitiva und Intransitiva.

Kapitel 3—Die Partikel, und zwar besonders die Bedingungspartikel.

([1]) Vgl. Ms. S. 1.

ist von den heb. Gramm. seiner Zeit genommen [1]. Aber man kann nicht sagen, dass nur etwa Zamaḫšarî seine Quelle gewesen ist. So unterscheidet er beim Imperativ neben dem Imperativ des Abwesenden ('amr al-ġâ'ib أمر الغائب) noch einen Imp. des Anwesenden ('amr al-muwâǧaha أمر المواجهة), den wir nicht bei Zamaḫšarî wohl aber bei Ibn al-Anbârî finden. (Vgl. die grammatischen Streitfragen der Basrer und Kufer S. 214 hrsg. von Gotthold Weil.). Das will aber nicht sagen, dass nur etwa Ibn al-Anbârî seine Grundlage ist. Seine arabische Vorlage wird wohl irgendein Schulbuch gewesen sein, das im einzelnen noch nachgewiesen werden müsste. Im allgemeinen ist die Einteilung der Redeteile so wie die, die wir bei Zamaḫšarî finden.

Neben dem "Kitâb at-Tauṭia" habe ich einige andere Werke samaritanischer Autoren über ihre hebr. Grammatik hinzugezogen [2].

Al-Muġnija fî Kitâb at-Tauṭia, verfasst vom Hohenpriester Eleazar, dem Sohn des Hohenpriesters Pinehas, der das Hohepriesteramt von 764–789 H. (1363–1387 D.) verwaltete [3], ist in der Leidener Hs. der Tauṭia vorausgesetzt. Es soll, wie der Titel "al-Muġnija"—d.h. "die Genügende"—sagt, eine Art Zusammenfassung dessen sein, was die Tauṭia in grösserer Ausführlichkeit bringt. Im wesentlichen ist das Werk ein Auszug aus dem grösseren. Immerhin hat der Verfasser allerlei dazu getragen. Seine Stellung zu dem Werk seines Vorgängers ergibt sich aus der Einleitung zu seinem Buch:

وبعد لما كان كتاب التوطية فى نحو اللغة العبرانية الذى صنفه الشيخ
أبو اسحاق شمس الحكماء كتابا متفقا على تفضيله ورايت الأذهان تسام فى تطويله

---

(1) Vgl. A.M. bin 'Omar Zamahšario: Al-Mufassal. Edidit J.P. Broch; ferner: Le Livre des Parterres Fleuris. Grammaire hebraïque en Arabe d'Abou l-Walîd Merwan ibn Djanah. Publiée par J. Derenbourg, Paris 1886.

(2) S. unten S. xii ff.

(3) Vgl. A.E. Cowley: The Samaritan Liturgy, Vol. ii. S. XLIV

"Das Pronomen der dritten Person Pl. m. ist in zwei Arten zu finden". Hier ist "inna" mit nachfolgendem Nominativ statt des Acc. gebraucht (1)

"Es war nicht nötig es zu erwähnen". Auffallend ist der Gebrauch von "laisa" nach "kâna". Derartige Beispiele kann man bei der Lektüre des Textes öfter finden. Der Verfasser des Textes entnimmt seine Beispiele dem Pentateuch der Samaritaner, der ja für sie die ganze Heilige Schrift darstellt. In der Hs. sind die Zitate mit voll-samaritanischen Buchstaben geschrieben, leider ohne Vokale. Ich habe sie in Quadratschrift umgesetzt und mich bemüht, den Beispielen die Aussprache beizusetzen, die wir aus Petermann und anderen Quellen erschliessen können. Der Verfasser ist bei seiner Darstellung der Grammatik des Heb. von der klassischen Arab. Gramm. (wie Sîbawaihi, Zamaḫšarî u.a.) beinflusst. Das ergibt sich ebenso aus dem Stil und der Art der Schilderung aber auch aus der Terminologie. Er teilt sein Buch in vierzehn Abschnitte ein:

1. Die Redeteile.
2. Die Einteilung der Nomina.
3. Die Substantiva.
4. Die Pronomina.
5. Der Status constructus.
6. Die Verbalnomina.
7. Die Einteilung der Verbalformen.
8. Qal (das leichte Verb d.h. dreiradikalig).
9. Die mehrradikaligen Verben
10. Nifʿal (al-infiʿâl).
11. Hithpaʿel (al-iftiʿâl).
12. Imperativ.
13. Intransitiva und Transitiva.
14. Die Partikel.

In diesem Abschnitt erinnern: Die Redeteile, die Einteilung der Nomina, die Substantiva u.s.w. an die arabische Schulgrammatik. Qal, die schweren Verbalformen, Nifʿal, Hithpaʿel u.s.w.

(1) Vgl. Ms. S. 72.

Samaritanern sind uns heute wichtiger als sie es zu der Zeit sein konnten, als Nöldeke seine Untersuchung anstellte.

So habe ich es für notwendig gehalten, diese Schriften einer erneuten Untersuchung zu unterziehen und ihre Bedeutung für die Aussprache des Samaritanischen nach neusten Gesictspunkten darzulegen. Es handelt sich zunächst um die hebräische Grammatik, die Šams al-Ḥukamâ Abû Isḥâq Ibrâhim ben Nûḥ ben Mârût, unter dem Namen Kitâb at-Tauṭia fi naḥw al-luġa al-ʿibrânija verfasst hat. Der Verfasser lebte im 12. Jahrh. und zwar zur Zeit des Salâḥ ed-Din (1).

In der Hs. der Amsterdamer Academie der Wissenschaften, die auch Nöldeke vorgelegen hat, (die Hs. wird jetzt in der Universitats-Bibliothek zu Leiden aufbewahrt.) nimmt der Text 164 Blatt 4°, je mit 13 Zeilen bedeckt, ein. Die Schrift ist sorgfältig, und der Text weist gewisse Einwirkungen des in Palästina gesprochenen Arabisch auf, so sagt er auf S. 4

فإن كان واحد منهما أفاد معنى لم يفده الآخر

"Und wenn das eine (Substantiv) von ihnen (es handelt sich um אשה · איש) einen deutlichen Sinn gibt, gibt ihn das andere nicht". Wir haben hier den in Pal. Arab. charakteristischen Einsatz von "kâna" nach "in" und nach "lam" nicht Apocopatus sondern Indicativ (2)

حذف الأسماء الظاهرة وأقام الأسماء الاشارة

"Er tilgte die Substantiva und stellte an deren Stelle die Demonstrativa".

Der Verfasser hat hierbei die beiden Substantiva "al-asmâ al-išârat", die im Genitiv-Verhältnis stehen, determiniert. Dagegen wäre richtig gewesen, wenn er nur das zweite mit dem Artikel determiniert hätte (أسماء الإشارة) (3).

(1) Vgl. T. H. J. Juynboll, Commentari in Historian Gentis Samaritanae. Academiae Typographos. MDCCCXLVI. S. 58.

(2) Vgl. P. Kahle.

(3) Vgl. Ms. S. 56.

Überlieferung haben, so ist das neuerdings dadurch anders geworden, dass hebräische Handschriften des samaritanischen Pentateuchs entdeckt sind, die gelegentlich eine Angabe der Vokalisation enthalten und die zeigen, dass die Aussprache des Hebräischen bei den Samaritanern vor 600 Jahren nicht wesentlich anders gewesen ist. Diese Aussprache des Samaritanischen ist kürzlich Gegenstand einer Untersuchung durch Fritz Diening gewesen, der einen Abriss der hebräischen Laut—und Formlehre geliefert hat unter Berücksichtigung des vorhandenen Materials mit sehr zahlreichen Belegstellen. Diening hat hier auch bereits gelegentlich darauf hingewiesen, wie sich gewisse Eigentümlichkeiten der Aussprache des Hebräischen bei den Samaritanern auch in der sonstigen Überlieferung des Hebräischen nachweisen lassen, das uns in babylonischer oder palästinischer Punktation und in griechischer oder lateinischer Umschrift erhalten ist (1).

Eine wichtige Ergänzung zu der Untersuchung von Diening ist aber möglich. Es gibt grammatische Werke über das Hebräische, die von Samaritanern in arabischer Sprache im 12. und 13. Jahrhundert verfasst worden sind, und die selbstverständlich die Aussprache des Hebräischen bei den Samaritanern voraussetzen. Die meisten derselben sind bereits vor mehr als 70 Jahren von Theodor Nöldeke bearbeitet und zwar hat er hier einen kurzen Überblick der Grammatik at-Tauṭia gegeben, und die Qawâuîn al-Miqrâ von Abû Saʿîd herausgegeben und übersetzt. Wenn Nöldeke darauf hinweist, dass für das Verständnis der hebräischen Grammatik im allgemeinen diese von Samaritanern verfassten Schriften uns keinerlei wichtige neue Aufschlüsse geben, so hat er damit wohl recht. Immerhin, diese von Samaritanern geschriebenen Werke sind dadurch von grosser Wichtigkeit, dass sie uns eine Vorstellung geben von dem Hebräischen, wie es damals bei den Samaritanern gesprochen wurde. Und diese Angaben über die damaligen Aussprachen des Hebräischen bei den

(1) Vgl. Fritz Diening, Das Hebräische bei den Samaritanern (Bonner Orientalistische Studien Heft 24).

Dass hierfür zunächst einmal die Form des Hebräischen in Betracht kommt, die uns in griechischer und lateinischer Transkription erhalten ist, ist längst anerkannt. Nachdem zunächst Prof. Franz Xaver Wutz sich diesen Untersuchungen gewidmet hatte und gewisse Gesichtspunkte dafür aufgestellt hatte (1), dann aber durch andere ihm wichtiger erscheinende Aufgaben so in Anspruch genommen war, dass er diese Darstellung nicht zu Ende geführt hat, hat neuerdings Alexander Sperber in einer umfangreichen und sehr übersichtlichen Abhandlung dieses Material, vor allem soweit es sich auf die zweite Kolumne der Hexapla des Origines und der bei Hieronymus vorliegenden Transkriptionen bezieht, in vortrefflicher Weise zusammengestellt und damit einen sehr wertvollen Beitrag für die wissenschaftliche Grammatik der hebräischen Sprache geliefert (2).

Eine weitere wichtige Quelle für die Aussprache des Hebräischen im Mittelalter, die von der durch die tiberischen Masoreten festgesetzten Aussprache unabhangig ist, bildet die Aussprache des Hebräischen bei den Samaritanern. We die Samaritaner das Hebräische aussprachen, ist in den sechziger Jahren durch H. Petermann an Ort und Stelle festgelegt worden, und er hat darüber in den Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes Bd. V, 1 berichtet (3). Seine Aufzeichnungen sind inzwischen durch einige Aufzeichnungen ergänzt und berichtigt worden, die H. Ritter und A. Schaade im Jahre 1918 in Nablus vorgenommen haben (4). Konnte man gegen diese Aufzeichnungen zunächst einwenden, dass es sich hier eben um die Aussprache der heutigen Zeit handelt und zunächst Zweifel an dem Alter dieser

---

(1) Vgl. Franz Wutz, Die Transkriptionen von der Septuaginta bis zu Hieronymus I (1925), II (1933).

(2) Vgl. Alexander Sperber, Hebrew based upon Greek and Latin Transliterations (Hebrew Union College Annual, Volume xii-xiii (1937-1938) S. 103 ff.).

(3) Vgl. H. Petermann, Versuch einer hebräischen Formenlehre nach der Aussprache der heutigen Samaritaner...Leipzig 1868.

(4) Vgl. F. Diening S. 7.

Wie wichtig die in Babylonien festgesetzte Aussprache des Hebräischen gewesen ist ([1]), ist anerkannt und die neuren Bearbeitungen der Grammatik der hebräischen Sprache, wie die von Bergsträsser ([2]) und die von Bauer-Leander ([3]), haben die in babylonischen Handschriften bezeugte Aussprache des Hebräischen in weitem Umfange neben der in der tiberischen Punktation festgelegten Aussprache berücksichtigt.

Wie wichtig die in der älteren, sogenannten palästinischen Punktation ([4]) des Hebräischen ([5]) festgelegte Aussprache für die Beurteilung der Aussprache des Hebräischen im Mittelalter ist, hat Pontus Leander in einem instruktiven, erst nach seinem Tode erschienen Artikel in der Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 1936 nachgewiesen.

Wenn man die Aufgabe der wissenschaftlichen hebräischen Grammatik nicht lediglich darin sieht, die Regeln wieder aufzudecken, nach denen die tiberischen Masoreten die Aussprache des Hebräischen endgültig festgelegt haben, sondern der Überzeugung ist, dass es notwendig ist, zunächst einmal festzustellen, in welchen verschiedenen Formen uns das Hebräische in seiner Aussprache im frühen Mittelalter noch erhalten ist, um von da aus vielleicht der Aussprache des Hebräischen, näher zu kommen die uns eine Anschauung gibt von seiner damaligen Gestalt als sie noch Volkssprache war, so wird man allen Formen der Aussprache des Hebräischen, die uns neben der durch die tiberischen Masoreten festgelegten Aussprache erreichbar sind, sorgfältig nachgehen müssen.

([1]) Vgl. P. Kahle, Der Masoretische Text des Alten Testaments nach der Überlieferung der Babylonischen Juden, Leipzig 1902; P. Kahle, Masoreten des Ostens, Leipzig 1913.

([2]) G. Bergsträsser, Hebräische Grammatik... I (1918) II (1929) Leipzig.

([3]) Bauer-Leander, Hebräische Grammatik, Halle 1922.

([4]) P. Kahle, MW;

([5]) P. Kahle, M d W. 1, S. 36 ff.

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DER HEBRÄISCHSAMARITANISCHEN SPRACHE [1]

VON

Dr. FÛA'D HASANEIN 'ALI

Die durch die Geniza von Alt-Kairo erhaltenen hebräischen Bibeltexte mit verschiedenen Punktationsarten, die von der bisher im wesentlichen allein bekannten tiberischen Punktation abweichen, haben es ermöglicht, einen Einblick zu gewinnen in die Entstehung des tiberisch punktierten Bibeltextes, wie er früher unmöglich gewesen ist. Wir können es jetzt deutlich verfolgen, wie aus primitiven Anfängen heraus sowohl in Babylonien als auch in Palästina der Versuch gemacht wird, den zuvor unpunktierten hebräischen Bibeltext mit Vokalzeichen zu versehen, wie diese Vokalisation immer komplizierter wird, wie die vershiedenen Systeme einander immer mehr angeglichen werden, bis schliesslich die einheitliche Punktation des Bibeltextes durchgeführt wird, die wir jetzt in den tiberisch punktierten Bibeltexten vor uns haben [2]. Die älteren Texte zeigen deutlich, dass die jetzt durchgedrungene Aussprache des Hebräischen nicht die einzige gewesen ist, die im Mittelalter vorhanden war.

---

(1) Nach Šamsu al-Ḥukāmā' Abū Isḥāq Ibrāhīm Ben Nūḥ Ben Mārūṭ Lebte im 12. Jahrh. unter der Regierung Ṣalāḥu id-Dīn's.

(2) Vgl. P. Kahle, Das Problem der Grammatik des Hebräischen. (Indogermanische Forschungen 45 (1927) 395 ff.; Masoreten des Westens (im folg. MW) I (1927) und II (1930); ZAW 39 (1921) 230 ff.; Vom Alten Test.. Karl Marti ... gewidmet ... herausgegeben v. K. Budde (1925), S. 167 ff.; Pontus Leander, Bemerkungen zur palästinischen Überlieferung des Hebräischen. (ZAW Neue Folge 13. Band 1936).

des temps révolus. Bata, nous est-il dit, reçoit le pain de la main de son frère aîné, assis avec sa femme, jouant le rôle de la séductrice babylonienne. Plus tard, la femme se dit prête de l'entretenir avec un somptueux banquet, à condition qu'il réponde à ses avances amoureuses. Cela se place bien en regard du repas servi à Enkidou par la courtisane, après que l'homme chaste fut séduit par elle.

Enfin, on croit percevoir un vague souvenir de l'époque où Bata suivait le même régime que son troupeau dans la remarque que chaque soir il revenait des champs :

[1]

" il était chargé de toutes sortes d'herbes des champs ".

Un autre trait, faisant défaut dans la version babylonienne, mais qui est très caractéristique pour l'enfant-gazelle, c'est que ce dernier peut se déplacer deux fois plus vite que le coureur le plus alerte. Bata, lui connaît ce trait. Il s'enfuit en vitesse, quand son frère aîné le poursuit une lance à la main.

Décembre, 1946.

---

(1) *Ibid.*, 1,5-1,6.

Bata—c'est le nom du héros—et son troupeau se parlent et s'entendent à merveille, surtout, chose significative, quand il s'agit de trouver un bon pâturage. Ce sont les bœufs, qui s'y connaissent et y mènent leur berger.

(1).

" Il amenait ses bœufs pour les faire brouter dans les champs. Il marchait derrière ses bœufs et ils lui disaient : " A tel endroit l'herbe est bonne ". Il écoutait tout ce qu'ils disaient et il les menait à l'endroit où il y avait de la bonne herbe qu'ils désiraient."

C'était également le cas d'Enkidou. Quant au garçon bédouin, il est temps de le dire, que lui ne parlait aucun langage humain, mais il émettait des cris, les mêmes que les gazelles. Donc, il devait connaître instinctivement leur signification, et les animaux qui l'entouraient, à leur tour, devaient le comprendre. Se nourrissant comme eux d'herbe, il les suivait d'un endroit du désert à l'autre, parfois se trouvant à des centaines de kilomètres, ce qui n'était pas pour lui plus difficile que pour ses amis quadrupèdes, connus pour leur endurance et vitesse.

Le stade culturel, auquel fut rapporté par l'auteur égyptien l'ancien fond, en a fait de Bata un mangeur de pain. Dans le " *Conte des Deux Frères* ", le héros se servant d'aliments humains est ainsi un fait accompli. Mais il en reste tout de même un écho

---

(1) *Pap. d'Orbiney*, p. 1, 1.9-p. 2, 1.1.

Berger". Nous avons suggéré que ce n'était autre chose qu'une adaptation du début de l'"Epopée de Gilgamish", où il est précisément question de la jeunesse d'Enkidou [1].

Eh bien, là le héros ne fait pas partie d'un troupeau de bêtes sauvages, mais il est bel et bien un berger (*mniw*) ayant à sa charge des bœufs et des vaches. Pareillement à Enkidou il mène une vie paisible, loin de toute culture, et cela jusqu'au moment où il est surpris, comme l'autre au bord de l'eau, par une femme. Comme Enkidou, en présence du chasseur, et comme l'enfant-gazelle, pourchassé par l'émir sportif notre pâtre est saisi d'épouvante (il dit : [2] "la terreur, qu'elle m'inspira, était dans mon corps") et s'enfuit avec son troupeau. Mais le jour suivant, la femme revient à la charge, en usant de la même arme que l'hiérodule.

De ce fragment, malheureusement n'ayant pas de suite, nous ne pouvons dégager que l'atmosphère de liberté et de tendre amitié liant l'être primitif à son troupeau, qui devait être propre à l'enfant-gazelle au même titre qu'elle l'était à Enkidou.

Le danger menaçant le héros du côté de la civilisation— qui n'a rien trouvé de mieux que de lui envoyer en qualité d'ambassadrice une "déesse" impudique (cf. l'hiérodule sacrée babylonienne)—trouve une expression chez le chaste berger qui s'exclame pathétiquement, en s'adressant aux autres pâtres, qu'il ne s'y trouverait personne capable de le faire quitter son doux hermitage. Il ne s'en éloignerait pas, même si une inondation exceptionnellement forte, eût submergé les pâturages !

Nous voilà bien transférés des plaines arides des déserts, en bordure de Tigre et d'Euphrate, dans un milieu nilotique !

L'autre histoire est connue sous le titre de "*Conte des Deux Frères*". Elle date du Nouvel Empire, mais son héros reste ce qu'il était au Moyen, un pâtre, passant ses journées avec son troupeau et couchant la nuit au même endroit que lui.

---

(1) Voir notre "Enigme d'un Papyrus", publié au Caire, en 1940.
(2) "Conte du Berger", l. 7.

l'amont de Bagdad. En quel endroit fut découvert Enkidou, nous ne le savons pas, mais ses caractéristiques géographiques devaient être plus ou moins les mêmes que ceux de l'habitat de notre enfant-gazelle.

Ce dernier peut donc, en toute justesse, passer pour une "réincarnation" du célèbre héros babylonien. Cela se borne pour le moment à son apparence et à ses premières réactions vis-à-vis de la culture. L'avenir nous montrera, si lui aussi fera preuve de qualités morales et d'endurance, autre que physique, et s'il sera désigné, comme l'autre, à l'admiration des hommes.

***

La légende babylonienne a eu une longue vie et elle n'est pas morte encore de nos jours. Il se peut donc que la "création fabuleuse" moitié-homme et moitié-gazelle, imaginée par les "Bédouins crédules", n'en est pas une et que ce ne soit qu'un écho des temps millénaires révolus qui vint se greffer sur le fait réel de la "ré-découverte" d'un Enkidou.

Parallèles Egyptiens

Nous venons de voir à quel point se concordent les données babyloniennes avec ce qu'on nous raconte sur le compte du garçon bédouin, trouvé dans le désert, aux confins de Bagdad. Ici et là nous sommes absolument *au même niveau primitif.*

Certains contes égyptiens, qui s'en font l'écho de la même tradition, transfèrent l'état primitif dans un milieu culturel supérieur, en remplaçant le stade-chasseur par le stade pastoral. De ce fait ils ont quelque peu embrouillé les choses. Mais à force de comparer, il nous est possible, sans grande difficulté, de reconstituer l'ancienne fable, pareille à celle d'Enkidou et de notre enfant-gazelle.

Nous nous bornerons à citer deux exemples.

Il en existe un fragment d'une histoire du Moyen Empire (environ 2000 ans av. J.-C.), connue sous le nom de "*Conte du*

Le passage de l'Epopée, qui en parle, est comme suit :

ul-tap-pi-it...... -i (?)
šu-hu-ra am pa-ga-ar-šu
ša-am-nam ip-ta-ša-aš-ma
a-we-li-iš i-we
il-ba-aš li-ib-ša-am
ki-ma mu-ti i-ba-aš-ši (1)

(On ?) gratta (?)
Les poils de son corps.
Il se frotta d'huile.
Et devint pareil aux mâles.
Il revêtit un vêtement.
Et il devint tel un homme.

C'est pareil dans le cas de l'enfant-gazelle. Les premières photos nous le montrent avec de longs cheveux de femme, lui tombant sur le dos et les épaules. Et nous venons d'entendre du "remarquable poil" couvrant tout son corps. Les photos plus récentes nous le présentent les cheveux coupés court et portant une "galabiah".

***

Nous allons résumer. Dans les temps anciens, il en existait dans le désert un garçon, répondant au nom d'Enkidou, exposé par ses parents après sa naissance. Adopté par les gazelles, il commença par être allaité, puis à brouter l'herbe en leur compagnie et à s'abreuver aux mêmes points d'eau. Quand il atteignit l'âge d'adolescence, survint une femme qui l'apprivoisa, l'habitua à porter un vêtement et à se nourrir d'aliments, propres aux hommes. Chevelu et poilu, au moment de sa découverte, il fut tondu et prit l'apparence d'un beau jeune homme.

Tout cela peut être rapporté au jeune Bédouin, trouvé récemment dans le désert iraqo-syrien et amené à Bagdad. A cette occasion, il est intéressant de se souvenir que la version la plus complète de l' "Epopée de Gilgamish", dont l'histoire d'Enkidou fait partie, avait été trouvée sur les bords du Tigre, à

(1) Tabl. II, Col. III, ll. 22-27.

L'hiérodule prit la parole
Et dit à Enkidou :
— "Mange le pain, oh Enkidou !
Ça fait partie de la vie.
Bois le vin de dattes, c'est l'usage du pays."
Enkidou mangea du pain,
Jusqu'à ce qu'il fut rassasié.
Il but du vin de dattes.

Dans le cas du garçon bédouin, le rôle de la séduisante prêtresse d'Ishtar fut joué par des infirmières, après que le médecin échoua dans ses tentatives, un peu trop pressantes, de le civiliser.

Le docteur l'a avoué lui-même :

"J'ai essayé de le pousser à manger, mais ceci l'a effrayé et il refusa".

Les infirmières, bien qu'elles ne furent pas "sacrées", comme l'autre, réussirent à la longue. Leur charme était-il pour quelque chose dans l'apprivoisement de l'enfant-gazelle, le docteur n'en parle pas. Il se borne à constater :

"Les infirmières m'ont dit que lentement et avec hésitation, il a en fait mangé un repas de pain et viande, sa curiosité ayant été éveillée par la vue d'autres personnes qui en mangeaient sans paraitre en souffrir".

Enkidou, lui aussi, goûta son premier repas humain en compagnie (des pâtres), encouragé, sans doute, non seulement par les paroles persuasives de la fille, mais aussi par l'exemple.

Coupe des cheveux et vêtement. Le héros sumérien, au moment de sa découverte dans le désert, n'avait pour tout vêtement que ses longs cheveux et le poil épais qui couvrait son corps. La femme le confia donc aux soins d'un coiffeur (?) et lui donna un habit.

L'ancien texte babylonien (conservé à l'Université de Pennsylvanie) nous en parle à sa manière, lapidaire et expressive au possible :

a-ka-lam iš-ku-nu ma-ḫar-šu
ip-te-iḳ-ma i-na-aṭ-ṭal
u ip-pa-al-la-as
u-ul i-di ilu En. ki. du
aklam a-na a-ka-lim
šikaram (¹) a-na ša-te-e-im
la-a lum-mu ud (²)

On mit du pain devant lui,
Il le rompit, le regarda
Et l'examina.
Mais Enkidou ne savait qu'en faire.
Du pain que l'on mange,
Du vin de dattes que l'on boit,
Il ignorait l'usage.

Dans l'épopée babylonienne, c'est la courtisane sacrée qui se charge de vaincre la méfiance de l'homme naturel et de l'amener à manger les aliments des hommes.

ḫa-ri-im-tum pi-ša i-pu-ša-am-ma
iz-za-kar-am a-na ilu En. ki. du
a-ku-ul ak-lam ilu En. ki. du
zi-ma-at ba-la-ṭi-im
šikaram ši-ti ši-im-ti ma-ti
i-ku-ul a-ak-lam ilu En. ki. du
a-di ši-bi-e-šu
šikaram iš-ti-a-am (³)

(¹) Ass. *ši-ka-ru* : hébr. שֵׁכָר : égypt. (? v. *ṯa-k-īra*, dans Max Müller, *Asien und Europa*, 102) : gr. σίκερα ; cf. سكر "être ivre".

(²) Tabl. II, Col. III, ll. 3-9.

(³) Tabl. II, Col. III, ll. 10-17.

une silhouette ressemblant à celle d'un enfant qui courait au milieu d'un troupeau de gazelles que nous chassions". La réaction du troupeau et du garçon, que celui-ci avait adopté, est la même que celle d'Enkidou et de son troupeau d'animaux sauvages. Dans les deux cas, c'est l'épouvante et la fuite.

L'émir, de son côté, a dû ressentir de l'anxiété en poursuivant pendant deux heures en auto le garçon, courant et sautillant comme les gazelles, que le chasseur craignait à tout moment de voir s'évanouir. Les prodigieux coureurs, bipède et quadrupèdes, lui avaient fait faire *quatre-vingt kilomètres*, ce qui, sur la surface caboteuse du désert syrien (comme nous le savons d'après nos propres expériences!), n'est pas une chose de tout repos. Le vaillant émir, tout comme le chasseur babylonien, a dû avoir en définitive un visage défait, "semblable à celui qui a fait un long voyage".

La capture. Le chasseur moderne n'a trouvé rien de mieux que d'effrayer et de pousuivre, jusqu'à ce que la proie humaine tomba d'épuisement, aggravé par une foulure au pied. Le chasseur ancien était plus malin que ça et... plus romantique. Lui imagina, sur le conseil de "l'émir" babylonien, d'amener une femme séduisante, experte en amour, une courtisane du temple d'Ishtar (Astarté). Elle n'a pas eu besoin de poursuivre l'homme. A peine celui-ci entrevît-il ses charmes qu'il tomba dans ses filets.

Initiation à la culture. Notre informateur iraqien nous raconte comment le garçon fut amené à Bagdad et avec quelles difficultés on l'habitua à manger la nourriture propre aux hommes. Il nous parle de ses regards craintifs (yeux de gazelle effrayée), de sa méfiance et de son étonnement devant le pain et un plat de viande posés devant lui.

Comme tout cela nous rappelle l'attitude d'Enkidou, amené par le chasseur et l'hiérodule dans un campement de pâtres, avant de le conduire dans la capitale, Erekh ! (Le jeune Bédouin, que cela ne déplaise au lecteur, fut amené tout d'abord au poste le plus proche de l'"Iraqi Petroleum Company"!)

Avec les gazelles il broutait l'herbe,
Avec le bétail il se désaltérait aux abreuvoirs,
Avec les troupeaux il se délectait à boire.

Découverte d'Enkidou et de l'enfant-gazelle. Nous venons d'entendre que l'enfant-gazelle avait été découvert par un chasseur (l'émir de la célèbre tribu d'Al-Shaalan). En voilà donc un nouveau trait commun ! Enkidou, à son tour, fut surpris par un *chasseur*, qui s'empressa d'en parler au roi local, Gilgamish (le Nemrod de la Bible), et celui-ci lui dit de retourner et d'amener chez lui l'extraordinaire créature.

Voilà comment nous est relatée la première entrevue :

ṣa-a-a-du ḫa-bi-lu amelu
i-na pu-ut maš-ḳi-i ša-a-šu uš-tam-ḫi-ir-šu
....
[i]-mur-šu-ma ṣa-a-a-du uš-ta-aḫ-ri-ru pa-nu-šu
[ša]-u u bu-li-šu bi-tuš šu i-ru-um-ma
[in-na]-dir uš-ḫa-ri-ir i-ḳu-ul-ma
[i-gu-ug] lib-ba-šu pa-nu šu ap-pu
[i-te-ru-ub ?] nissatu ina kar-ši-šu
[a-na a-lik ur-ḫi] ru-ḳu-ti pa-nu-šu maš-lu. (1)

Un chasseur, un homme-guetteur,
Le rencontra devant l'abreuvoir.
....
Lorsque le chasseur le surprit, son visage (*sc.* d'Enkidou) se crispa,
Et il rentra chez lui avec son troupeau.
Il (*sc.* le chasseur) s'assombrit, il gémit de peur.
Son cœur et sa face se couvrirent de nuages.
L'épouvante entra dans ses entrailles.
Son visage fut pareil à celui qui a fait un long voyage.

Le récit moderne est comme toujours très sobre. L'émir-chasseur se contente de dire : " *J'ai eu la surprise* d'apercevoir

(1) Tabl. I, Col. II. 42-50.

Apparence chevelue et poilue. Immédiatement après vient la description animalesque du héros. Le texte babylonien nous dit :

> [u]-'-ur šar-ta ka-lu zu-um-ri-šu :
> up-pu-uš pi-ri-tu kima sin-niš-ti (1)
> Tout son corps est velu,
> Ses cheveux sont touffus comme ceux d'une femme.

Cela pourrait être appliqué à la lettre à l'enfant-gazelle. Au moment de sa capture, il portait de longs cheveux, lui tombant sur les épaules et le dos, et—

" tout son corps était couvert d'un duvet fin absolument remarquable ".

Allaitement par les gazelles. Comme le bébé bédouin, Enkidou fut exposé dans le désert par ses parents divins, Anou et Arourou. Le premier, comme nous venons de l'entendre, a dû être trouvé et allaité par des gazelles. Du second il est dit pareillement que.

> ši-iz-ba' ša na-ma-aš-te-e
> i-te-en-ni-iḳ (2)
> Du lait des bêtes sauvages
> Il (*sc.* Enkidou) avait l'habitude de sucer.

Le garçon bédouin et le héros babylonien broutant l'herbe avec les gazelles. Le jeune Bédouin, après le sevrage, se mit à brouter l'herbe avec les troupeaux de gazelles, dont il faisait partie. En ce qui concerne l'eau, il dépendait certainement comme eux des points d'eau, parcimonieusement distribués sur l'étendue du désert, que seuls eux et lui pouvaient atteindre en temps dû, grâce à leur endurance et leur vitesse.

Enkidou faisait la même chose. C'est dans ces termes que le texte babylonien décrit sa diète :

> it-ti ṣa-bâ-ti pl-ma ik-ka-la šamma (3)
> it-ti bu-lim maš-ḳa-a i-šat-ti
> it-ti nam-maš-še-e mê pl i-ṭib lib-ba-šu (4)

(1) Ibid. 1. 36.

(2) Tabl. II, Col. III, ll. 1-2.

(3) *Šammu.* Cf. égypt. *smw*, copt. ⲥⲓⲙ.

(4) Tabl. I, Col. IV, ll. 3-5.

de l'histoire, sont en effet multiples et frappants. Devant les yeux de nous autres, hommes de l'ère atomique, se renouvellent les choses que nous croyions révolues avec l'âge des chasseurs primitifs. De nos jours se refait l'ancienne légende de l'être chimérique, mi-homme, mi-animal, qui nous est familier d'après les cachets élamites, babyloniens et syro-cappadociens. Ce n'est pas moi, c'est le journaliste d'Iraq qui le dit, en parlant des "Bédouins crédules qui ont fait du garçon, trouvé dans le désert, une créature fabuleuse, *moitié-homme, moitié-gazelle*" [1].

Nous allons passer en revue les traits communs, l'un après l'autre.

La naissance. Le jeune Bédouin a dû être abandonné par sa mère dans le désert, où elle lui donna le jour. Ce ne serait pas là un fait unique en son genre. Un connaisseur du désert syrien nous renseigne que "il arrive que les Bédouines accouchent dans le désert et abandonnent leur bébé à la grâce de la nature". En voilà un "fait-divers", présenté d'une manière bien prosaïque ! L'épopée babylonienne nous en donne d'un cas pareil une version poétique. Les dieux s'y mêlent. A la place des parents humains nous avons devant nous le dieu du ciel *Anou*, donnant l'ordre à *Arourou* de créer l'enfant. La déesse s'exécute :

> ilu A-ru-ru an-ni-ta ina še-me-ša : zik-ru [2] ša ilu A-nim ib-ta-ni ina libbi ša
> [ilu A]-ru-ru im-ta-si ḳata-ša : [ṭi-ṭa iḳ-ta-ri-iṣ it-ta-di ina ṣêri
> [ina ṣêr]i (?) ilu EN. KI. DU ib-ta-ni ḳu-ra-du [3]
>
> Quand Arourou entendit ce vœu,
> Elle évoqua dans son cœur un souvenir d'Anou.
> Arourou se lava les mains.
> Elle pétrit de l'argile dans le désert.
> Dans le désert (?) elle créa Enkidou, le puissant, le lutteur.

---

(1) *Images*, 22, IX, 1946.

(2) Cf. זָכַר, arab. ذكر "souvenir, mémoire".

(3) Tabl. I, Col. II, ll. 33-35. Cette citation et les autres qui suivent sont faites d'après R. CAMPBELL THOMPSON, *The Epic of Gilgamish.*

L'ENFANT-GAZELLE ET SES ANCIENS SOSIES

Réalité et Légende

PAR

M. VLADIMIR VIKENTIEV

L'Emir Lawrence Al-Shaalan a découvert pendant une partie de chasse dans le désert, situé entre l'Iraq et la Transjordanie, un garçon de quinze ans. L'extraordinaire est, non seulement que celui-ci fut trouvé dans une région tout à fait inhospitalière, mais encore plus qu'il faisait partie non pas d'une tribu de Bédouins, mais d'un *troupeau de gazelles*, dont il partageait la manière de vivre, l'allure, les cris et jusqu'à la course folle au moment du danger. On ne tarda donc pas de l'appeler "l'Enfant-Gazelle" ou "l'Enfant-Tarzan" (1).

Le but de notre article est de démontrer que le jeune sauvage peut, en toute justesse, se réclamer d'un nom beaucoup plus illustre et ancien, à savoir de celui d'*Enkidou*, héros de la célèbre épopée babylonienne, dite de Gilgamish. Nous ne le faisons pas par esprit de pédantisme. Le cas nous paraît trop intéressant pour qu'on le laisse tomber dans l'oubli. S'il excite, à juste titre, la curiosité parmi le grand public, les sportsmen et les médecins, il ne doit non plus passer inaperçu des assyriologues, et, en particulier, des étudiants de l'Epopée, qui vient d'être nommée. Les égyptologues, à leur tour, pourraient relever quelques parallèles dans leur folklore.

C'est à ceux-ci et à ceux-là que nous adressons ces lignes.

Parallèles Babyloniens

Les points de contact entre les faits, rapportés par le journaliste Abdoul Karim de Baghdad sur l'enfant-gazelle et ce que nous connaissons à propos de l'adolescent sumérien du début

(1) *Le Journal d'Egypte*, 12, IX et 27, XI, 1946.

Met. IV 30 Venus: frustra me pastor ille, cuius iustitiam fidemque magnus comprobavit Iuppiter, ob eximiam speciem tantis praetulit deabus. [Venus' position as chief beauty being called in question here, it was natural for her to recall Paris' judgement. But to recall Jupiter's part in that judgement was not at all so natural, since that was a relatively unimportant circumstance. Lucian, telling the whole story from a selected point, began with Jupiter.] b) *Gods' Dial.* IV: *Ganymede*: ἄνθρωπε, οὐκ ἀετὸς ἄρτι ἦσθα καὶ καταπτάμενος ἥρπασάς με; . *Met.* VI 15: affuit rapax aquila memorque veteris obsequii quo ductu Cupidinis Iovi pocillatorem Phrygium substulerat . . . . [Had not Lucian's dialogue been fresh in his mind, Apuleius would hardly have thought of connecting the eagle's kindness to Psyche with the rape of Ganymede. Cupid had no conductor's duty in the story of the rape.] c) In his only mention of Pan Apuleius alludes to Pan's association with Echo-as does also Lucian in the Pan-Hermes dialogue: *Gods' Dial.* XXXX: *Pan* ἐγὼ δὲ τῇ τε Ἠχοῖ καὶ τῇ Πίτυϊ σύνειμι καὶ ἁπάσαις ταῖς τοῦ Διονύσου Μαινάσι. *Met.* V 25: Pan deus rusticus iuxta supercilium amnis sedebat complexus Echo montanam deam.

In *Met.* VI 18 the somewhat obtrusive jest, aes si forte prae manu non fuerit, nemo eum expirare patietur, may be plucked from *Dialogues of the Dead* XXII, where Menippus is short of a ferry-fare.

And no doubt it is possible to discern other reminiscences of the kind in Apuleius. However, to cite such parallelism will not greatly strengthen the limited argument here attempted. That is based on the fact that in a small work of a few thousand words Apuleius is found in possession of very much of the small work of his contemporary, Lucian.

two of the studied word-pictures—namely, Venus Sailing and Sleeping Cupid. (*a*) *Marine Dial.* XV. (as Europa is carried over the sea) : .. αἱ Νηρηΐδες δὲ ἀναδῦσαι παρίππευον . . . τὸ δὲ τῶν τριτώνων γένος . . . Ποσειδῶν ἐπιβεβηκὼς ἅρματος, παροχουμένην τὴν Ἀμφιτρίτην ἔχων . . . ἐπὶ πᾶσι δὲ τὴν Ἀφροδίτην δύο Τρίτωνες ἔφερον ἐπὶ κόγχης κατακειμένην . . .

Met. IV 31 (Venus sails) : adsunt Nerei filiae .. et Portunus .. et Salacia .. Tritonum catervae hic concha sonaci leniter bucinat .. curru biiuges alii subnatant.

Again, the picture is, in its substance, common enough in literature.. But it is noteworthy that in either example the eye is brought to rest finally upon a Venus drawn by precisely two Tritons. Having other employment for the conch Apuleius gives Poseidon's car to Venus for her transport.

(*b*) *Gods' Dial.* XI : *Selene* (*describing the Sleeping Endymion*) : . . . καθεύδῃ τῇ λαιᾷ μὲν ἔχων τὰ ἀκόντια ἤδη ἐκ χειρὸς ὑπορρέοντα . . . ὁ δὲ ὑπὸ τοῦ ὕπνου λελυμένος ἀναπνέῃ τὸ ἀμβρόσιον ἐκεῖνο ἆσθμα . τότε τοίνυν ἐγὼ ἀψοφητὶ κατιοῦσα ἐπ' ἄκρων τῶν δακτύλων βεβηκυῖα, ὡς ἂν μὴ ἀνεγρομένος ἐκταραχθείη . . .

Met. V 23 : caesariem ambrosia temulentam . . . ante lectuli pedes iacebat arcus et pharetra et sagittae, magni dei propitia tela. As Selene tiptoes up to Endymion, so Apuleius arranges that Psyche shall approach Cupid. And, no doubt, Apuleius meant Psyche's lamp to parallel the discovering light which Selene brought to Endymion.

V.— On two occasions when the needs of his narrative can scarcely be said to make them inevitable, Apuleius makes cursory references to the theme of a Lucian-dialogue : (*a*) *Gods' Dial.* XX : *Zeus* : καὶ λέγε πρὸς αὐτὸν ὅτι σέ, ὦ Πάρι, κελεύει ὁ Ζεύς, ἐπεὶ καλός τε εἶ καὶ σοφὸς τὰ ἐρωτικά, δικάσαι ταῖς θεαῖς . . . αὐτὸς οὐκ ἐπιτήδειος ὑμῖν δικαστής, ὁ δὲ νεανίας ὁ Φρύξ . . .

Met. VI 22 (*final movement*): *Jupiter:* at tamen modestiae meae memor . . . cuncta perficiam, dum . . . si qua nunc in terris puella praepollet pulchritudine praesentis beneficii vicem per eam mihi repensare te debere.

The catalogue of Jovian transformations is common. But its presence in a private interview between Jupiter and Cupid having the particular comedy—ending is not common. Lucian's business is done by, and cannot be done without, that ending: whereas the main value of the interview for Apuleius' narrative is not found in the ending.

(*b*) Venus scolds Cupid, threatening to beat him and destroy his artillery: *Gods' Dial.* XIX (Aphrodite, Eros): *Aphrodite:* τοὺς μὲν ἄλλους θεοὺς κατηγωνίσω ἅπαντας, τὸν Δία, τὸν Ποσειδῶ, τὸν Ἀπόλλω, τὴν Ῥέαν, ἐμὲ τὴν μητέρα . . .

Gods' Dial. XI (Aphrodite, Selene): *Aphrodite:* ἐκεῖνος ὑβριστής ἐστιν · ἐμὲ γοῦν αὐτὴν τὴν μητέρα οἷα δέδρακεν . . .

Met. V 30: *Venus:* et maiores tuos irreverenter pulsasti totiens et ipsam matrem tuam, me inquam, ipsam parricida denudas . . .

Gods' Dial. XI: Aphrodite: ὥστε πολλάκις ἠπείλησα, εἰ μὴ παύσεται τοιαῦτα ποιεῖν, κλάσειν μὲν αὐτοῦ τὰ τόξα καὶ τὴν φαρέτραν, περιαιρήσειν δὲ καὶ τὰ πτερά . . .

Met. V 30: *Venus* quae castiget asperrime nugonem istum, pharetram explicet et sagittas dearmet, arcum enodet, taedam deflammet, immo et ipsum corpus eius acrioribus remediis coherceat . . pinnas praetotonderit.

Apuleius supports his reproduction of the scene of *Gods' Dial.* XIX with reminiscences of Aphrodite's words in *Gods' Dial.* XI. These, it is here suggested, had led him to his description of Sleeping Cupid.

IV.—Apuleius owes to Lucian the initial inspiration (and also some particular ideas and phrases in its elaboration) towards

passions, but contemporarily human in their habits and circumstances—the final reductio ad absurdum humanum. Both use this very old literary device to produce comedy rather than satire. In particular both make play with the feline courtesies exchanged between the female divinities and the position of Mercury (Hermes) as factotum.

In *Met.* VI 23 Apuleius exploits the parody-assembly of gods found in Lucian's *Gods' Assembly*. In *Met.* VI 24 the Olympian banquet follows closely the line of description used in Lucian's *Icaromenippus*.

II.—Apuleius uses a (fully personified) talking Zephyrus, as Lucian in *Marine Dialogues* VII and XV.

In *Met.* V 22 and 23 Apuleius personifies the lamp, as does (more thoroughly) Lucian in his *Downward Bound or Tyrant*, where Lamp appears as a witness for the prosecution along with Bed. Apuleius personifies, along with Lamp, Razor.

III —Apuleius makes substantial transfer of selected Lucian-dialogues; which appear in Cupid and Psyche as separate dramatic scenes.

(*a*) Juppiter interviews Cupid, reproves him for his past conduct, forgives him, and in return demands assistance in his future gallantries: *Gods' Dial.* II (Eros, Zeus): *Zeus:* σκόπει, ὦ κατάρατε, εἰ μικρά, ὅς ἐμοὶ μὲν οὕτως ἐντρυφᾷς, ὥστε οὐδέν ἐστιν ὃ μὴ πεποίηκάς με, σάτυρον, ταῦρον, χρυσὸν, κυκνὸν, ἀετόν . . . .

Met. VI 22: *Juppiter:* sed istud pectus meum . . . convulneraveris assiduis ictibus... famamque meam laeseris in serpentes, in ignes, in feras, in aves et gregalia pecua serenos meos vultus sordide reformando . . .

Gods' Dial II (*final movement*): *Eros:* οὐκοῦν, ὦ Ζεῦ, μηδὲ ἐρᾶν θέλε· ῥᾴδιον γὰρ τοῦτό γε.

Zeus: οὔκ, ἀλλ' ἐρᾶν μὲν, ἀπραγμονέστερον δὲ αὐτῶν ἐπιτυγχάνειν· ἐπὶ τούτοις αὖθις ἀφίημί σε.

CONTACT BETWEEN APULEIUS AND LUCIAN. GODS' AND MARINE DIALOGUES

BY

D. L. DREW

Three ass-novels converge on the name of Lucian. And for Lucian's claim to *Lucius or Ass* it may be useful to set out in isolation the evidence showing that Apuleius' *Cupid and Psyche* was directly influenced by *Gods'* and *Marine Dialogues*. If the fact of such influence can be established, we have (failing sure evidence to the contrary elsewhere) sound reason to accept the tradition ascribing *Lucius or Ass* to Lucian.

It seems difficult to avoid recognising this influence and so its almost necessary corollary. The two sets of Lucian's dialogues under consideration together contain no less than forty-one pieces. But their united bulk is roughly no more than that of *Cupid and Psyche*—that is, quite insignificant—some twelve to fourteen thousand words perhaps. The nature and persistence of the contacts between two twelve thousand examples of imaginative literature from contemporary pens would seem to preclude any theory of accidental resemblances. Apuleius is the debtor. He has indeed borrowed from other works of Lucian's also. But it is by examining together the selected two small bodies of imaginative writing that the relationship here asserted may best be seen. Wherever else Apuleius had pastured in Lucian's fields, it was fresh from browsing on these dialogues that he came to his composing of *Metamorphoses* IV 28–VI 24.

I.—As is well enough known, both writers have the same trick of representing the Olympians as not merely human in their

CONTENTS

BULLETIN

OF

THE FACULTY OF ARTS



VOL. VIII—PART II

DECEMBER 1946

FOUAD I UNIV. PRESS
CAIRO
1947


Bibliotheca Alexandrina
0542801